

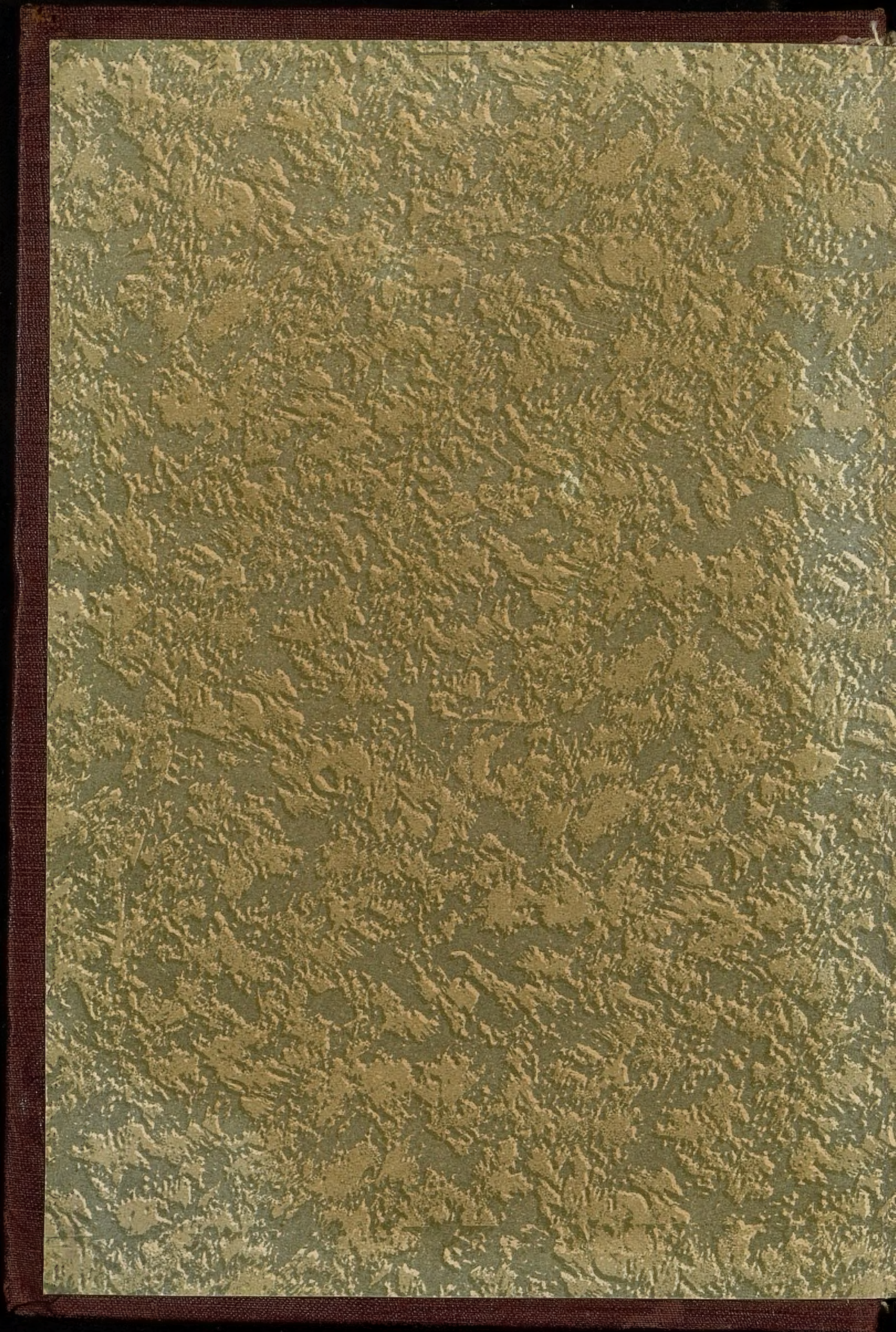
492.61
8-84

85.334.3(82-84)
8-84

В. ВСЕВОЛОДСКИЙ
(ГЕРНГРОСС)

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ТЕАТРА

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ



ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

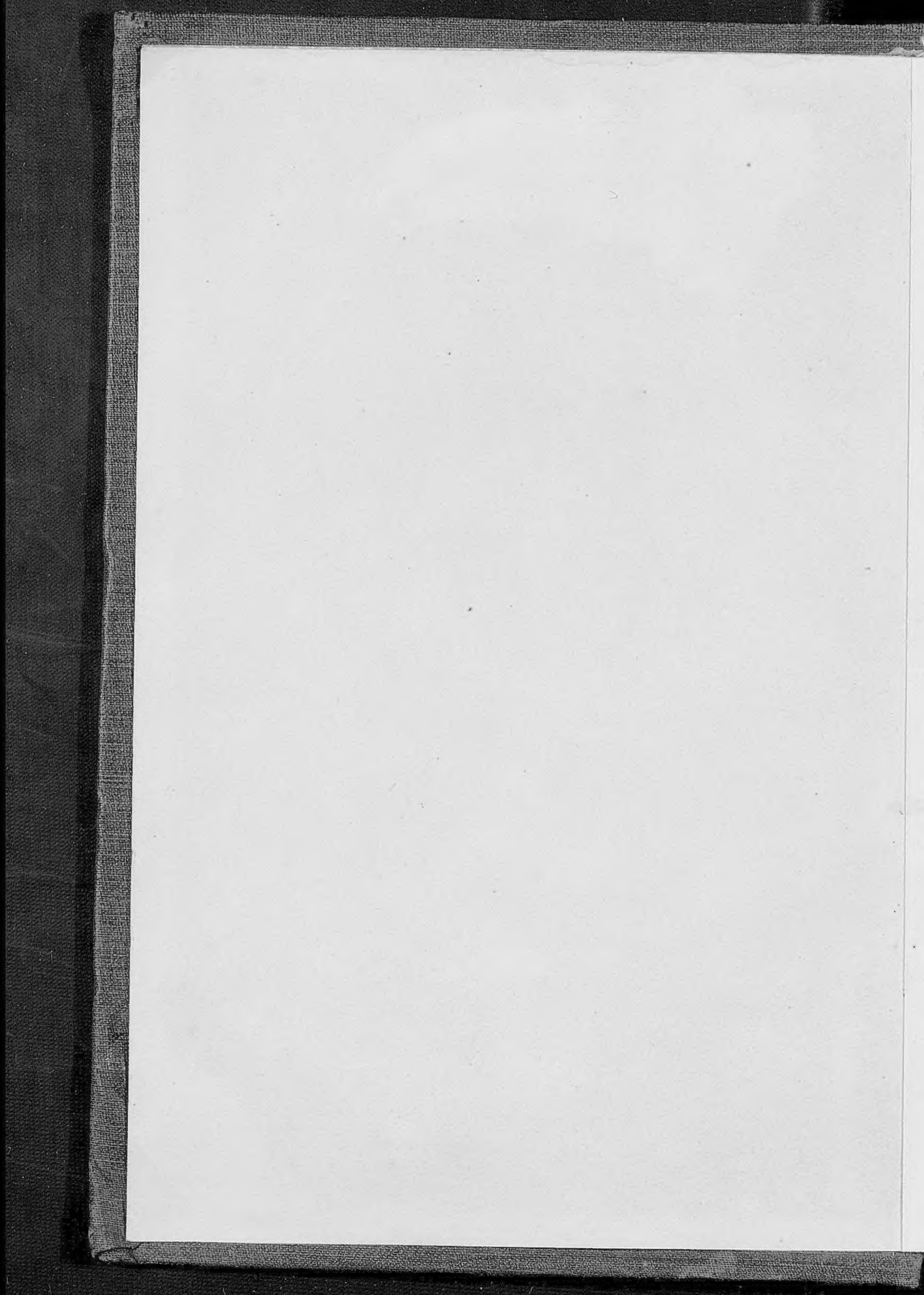
Колич. пред. выдач _____

29/1-80.

20 09/10

20 10/10

Воскресенская типография Г.



В. ВСЕВОЛОДСКИЙ (ГЕРНГРОСС)
ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ ИСКУССТВ, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА РУССКОГО
ТЕАТРА ПРИ ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ТЕАТРА Г.И.И.И.

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

ПРЕДИСЛОВИЕ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

РЕДАКТОР ИЗДАТЕЛЬСТВА
Б. В. АЛПЕРС

В ДВУХ ТОМАХ

★

Л. Бортников

изд. I 1931.

1 9 2 9

ЛЕНИНГРАД — МОСКВА
ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

79201
B-84

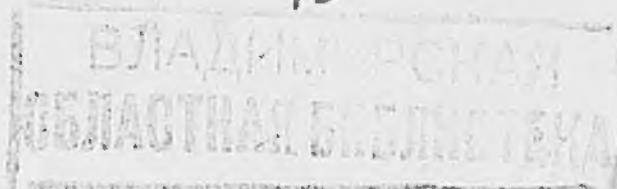
85.334.3(2P=Рус)

Обложка художника Фурмана
Отпечатано в госуд. типографии
им. Евг. Соколовой. Ленинград,
пр. Кр. Командиров, 29,
Главлит № А 16837
Теа-Кино-Печ. № 430
Тираж 6.000—36 л.
Заказ № 344
МСМХХІХ

592574

✓
M

✓ + 11



СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ

Предисловие А. В. Луначарского	7
От автора	13

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Введение в изучение истории русского театра

	Стр.
1. Что такое „история“ театра	23
2. Состояние театроведения в СССР	24
3. Группировка работ по истории театра	25
4. Записки и воспоминания	26
5. Хроника	28
6. Компиляции	29
7. Подход историко-литературный	30
8. Подход историко-бытовой	32
9. Подход театральный, как таковой	32
10. Театроведческие учреждения	35
11. Подход социологический	36
12. Связь экономики с искусством	38
13. Развитие трудовых взаимоотношений	39
14. Факторы социальные	47
15. „Театр“	52
16. Виды действований	57
17. Приемы композиции действований	63
18. Виды участия в действовании	65
19. Смена видов действований в России	68
20. Определение понятия „театр“	71
21. Театр и эстетика	73
22. Производство театрального искусства	75
23. Театр „русский“	79
24. „Основной“ массив	80
25. Влияние византийского театра	82
26. Влияние польского театра	85
27. Влияние немецкого театра	88
28. Влияние итальянского театра	91
29. Влияние французского театра	92
30. Национальное движение	95

ГЛАВА ВТОРАЯ

Театр семейно-племенной общины

	Стр.
1. Первобытные формы хозяйства	99
2. Первобытная общественная организация	102
3. Первобытная идеология	105
4. Обряды скотоводческие	107
5. Обряды охотничьи	109
6. Обряды земледельческие	119
7. Обряды ткацкие	122
8. Обряды при рождении ребенка и при совершеннолети	126
9. Обряды свадебные	130
10. Игры-комедии свадебные	145
11. Хороводные игры любовные и свадебные	148
12. Обряды похоронные	150
13. Обряды поминальные	153
14. Игрища святочные	155
15. Игрища масленичные	160
16. Игрища семицкие и троичные	165
17. Игрища русалочьи	168
18. Игрища ярилы	171
19. Игрища купальские	173
20. Обряды и игры с театральной точки зрения	174
21. Актер	179
22. Скоморох	181
23. Вещественное оформление	184
24. Материал	186
25. Зритель	187
26. Судьба первобытных обрядов и игр.	188

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Театр эпохи феодализма

1. Христианство и феодальный быт	195
2. Падение значения церкви	199
3. Происхождение церковных обрядовых форм	202
4. Церковь и театр в Византии	211
5. Сектантское богослужение	217
6. Требы	219
7. Литургия	221

	Стр.
8. Шествие на ослиати в вербное воскресение	229
9. Умовение ног	234
10. Вынос плащаницы	238
11. Заутреня	240
12. Настолование	241
13. Пещное действо	242
14. Рождественские и пасхальные действия	253
15. Вертеп	258
16. Церковные игры-пародии	259
17. Анализ церковных обрядовых форм	263
18. Актер	267
19. Вещественное оформление	277
20. Материал	283
21. Зритель	284
22. Судьба церковного театра	285

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Начало буржуазного театра

1. Начало буржуазного торгово-капиталистического быта	289
2. Школьный театр	294
3. Школьный театр в России	297
4. Теория школьной драмы	304
5. Теория школьной игры	307
6. Вещественное оформление спектакля	316
7. Выводы	319
8. Немецкий театр	320
9. Эволюция „немецкого“ театра на Западе	335
10. Немецкий репертуар в России	337
11. Искусство „немецкого“ актера	340
12. Вещественное оформление спектакля	345
13. Итальянский театр	349
14. Буржуазный „самодельный“ театр	354
15. „Самодельный“ театр при Самозванце	356
16. Военные потехи Петра I	359
17. Маскарады	360
18. Обряды	364
19. Ледяной Дом и Торжествующая Минерва	372
20. Судьбы школьного, немецкого и итальянского театров	375

ГЛАВА ПЯТАЯ

Театр придворно-аристократический

	Стр.
1. Двор и аристократия	381
2. Придворный „самодельный“ театр	385
3. Фейерверки, иллюминации и празднества	391
4. Итальянский оперный театр	400
5. Русская серьезная опера	409
6. Балет итальянский и русский	412
7. Трагедия	418
8. Так называемое „учреждение“ русского театра . .	426
9. Французские классические традиции	434
10. Искусство актера	437
11. Вещественное оформление спектакля	447
12. Decadence XVIII века	450
13. Французские традиции на русской почве. Искусство актера	451
14. Вещественное оформление спектакля	458
15. Зритель	461

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Театр дворянский

1. Дворянство	467
2. Галломания дворянства	472
3. Русский трагический репертуар	478
4. Руководители русского трагического театра	486
5. Актеры и их искусство	494
6. Вещественное оформление спектакля	509
7. Любительский театр	515
8. Крепостной театр	519
9. Вещественное оформление крепостного спектакля .	527
10. Падение крепостного театра	531
11. Масонство	535
12. Дворянский „самодельный“ театр	539
13. Анализ масонских обрядовых форм	555

Перечень иллюстраций и пояснения к ним	561
--	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор обширного труда, который мы представляем суждению публики, судит о нем сам с большою скромностью.

Скромность всегда делает честь писателю и в особенности тогда, когда труд, им созданный, является плодом добросовестной и напряженной работы и когда достигнутые этой работой результаты подлинно ценны.

Автор, конечно, прав, когда он сам отказывает своему труду как в звании подлинно научной работы, так и в характере вполне выдержанного популярного руководства. Книга тов. Всеволодского-Гернгросса не есть научное исследование, в полном смысле этого слова, — для этого ему нехватает, так говоря, академичности, полной проверенности того длинного ряда констатаций и оценок, которые имеются в этом сочинении; не учебник, ибо для этой цели труд в одно и то же время и слишком обширен и слишком нов и поэтому может быть подвержен всякого рода критике; — не популярная книга для чтения, так как эта история театра в России предъявляет к читателю довольно серьезные требования.

Однако, такая промежуточность типа работы тов. Всеволодского не особенно вредит ей, ибо

на самом деле нам нужен и научный труд по истории театра в нашей стране, и учебник для наших театральных и литературных учебных заведений, и книга для чтения, которую следует дать в руки каждому автору, каждому театральному работнику, каждому государственному и общественному деятелю, работа которого так или иначе связывается с театром. Все эти три книги нужны и ни одной из них, которая вполне удовлетворяла бы нас, которая просто была бы написана в наших новых понятиях, на нашем новом языке, мы не имеем.

Пусть люди науки скажут о книге Всеволодского, что это все-таки не научный труд, что надо было бы предъявить больше требований к материалам, критичности их использования и проверке каждого утверждения. Это не мешает тому, что исследования Всеволодского имеют самый несомненный научный характер.

Если вслед за Всеволодским кто-нибудь захочет написать чисто научную работу по истории театра, работу для ученых, если кому-нибудь захочется написать монографию о той или другой эпохе театра, он уже никак не сможет приступить к своему труду, не приняв во внимание предварительной проработки идей Всеволодского. И впредь, до того, как нашей науке удастся сделать дальнейшие шаги в смысле внимательной, тщательной научной разработки всего гигантского материала по истории нашего театра, — книга Всеволодского останется не только лучшим

из трудов, дающим более или менее научное освещение этого материала, но и безотносительно достаточно удовлетворительным.

Пусть книга Всеволодского несколько велика для учебника, пусть она не обладает тем свойством учебника, которого так трудно достигнуть в наше переходное время, именно большей или меньшей бесспорностью утверждений,—все же эта книга может быть дана в руки каждому ученику наших теа-техникумов и консерваторий и, пожалуй, может быть легко переделана в отвечающий почти полностью своему назначению учебник путем простого, понимающей рукой сделанного сокращения. Наконец, если не всякий театрал сможет осилить книгу Всеволодского, то все же среди этих театралов самого различного облика найдется не мало таких, которые прочтут книгу, несмотря на ее трудность, и вынесут из нее бездну удовольствия и бездну поучений.

Главными достоинствами книги Всеволодского являются следующие: это интереснейший опыт применения социологического метода, марксистского метода к истории театра. Всеволодский следует при этом совершенно правильному методу,—тому, который осуществил Плеханов. Он не ищет замысловатых и всегда более или менее спорных и натянутых зависимостей между искусством, с одной стороны, и промышленностью и земледелием с другой. Он устанавливает более бесспорные, более очевидные связи между классовым характером общества

в каждую эпоху и творимым этой эпохой искусством.

Театр первобытный, театр церковно-схоластический, театр придворный и дворянский, театр буржуазный, театр послереволюционного переходного к социализму периода — вот основные рубрики у Всеволодского, при чем каждая рассматривается не как нечто неподвижное, а в ее эволюции, в переходе одной формы в другую.

Вторым большим достоинством работы является положенный в ее основу самостоятельный труд. Это не компиляция, это не взятые на прокат, чужими, руками собранные факты, которые наскоро гарнируются марксистской фразеологией; это подлинный многолетний труд по собиранию материалов и по продумыванию систематических связей, которыми он может быть объединен. Самое определение своей области у автора довольно своеобразно. Он говорит вовсе не об одной только драматургии, и не об одной только эволюции сценического искусства, что было бы уже лучше; он включает в театр всякое рассчитанное на эффект зрелище.

Сам автор определяет театр несколько иначе, а именно как искусство действия („действования“, — как говорит автор). Я позволю себе не согласиться с автором. Термин „действие“ обнимает собою всякую человеческую активность. Танец есть искусство действия, но вряд ли его возможно всегда отнести к области театра. Спорт есть искус-

ство действия (гимнастика также), между тем автор не включает его в свою книгу. Военное искусство есть искусство действия: ручной труд ремесленного порядка есть искусство действия. Это верно, если мы даже останемся в рамках действия, как физически-двигательного. Если же мы вспомним, что и умственная работа является действием, а иногда и очень могучим, то определение покажется уже необозримым и вместе с тем ничего не охватывающим. Скорее можно было бы говорить о театре, как об искусстве действа, ибо под словом „действие“, как мне кажется, до сих пор всегда понималось такое действие, которое является вместе с тем зрелищем. Именно совпадением этих двух понятий определяется театр в самом широком смысле этого слова. Прав поэтому и с нашей точки зрения Всеволодский, когда он включает первобытные и церковные обряды в рамки театра или церемонии двора и ритуал масонов, или празднества и шествия пролетариата.

Отметим также, как очень положительную сторону работы, достаточную установку связи с зарубежным театром. Хотя книга тов. Всеволодского представляет собою историю театра именно в России, но читатель получит из нее интересные сведения и о западном театре,— правда, за исключением современного, в точном смысле этого слова.

По времени охвата книга всеобъемлюща. Она идет от первобытного действа человека-дикаря до

сегодняшнего дня. Чем далее, тем, пожалуй, все красочнее становится эта история. Вместе с тем в ней появляется все больше положений, которые будут критиковать.

Мы можем сделать не мало критических замечаний относительно тех или других утверждений автора, но мы пишем сейчас не критическую статью, за которую, может быть, когда-нибудь и возьмемся, но предисловие. В предисловии можно отметить, что и те суждения, относительно которых можно не согласиться с автором, очень интересны и хорошо обоснованы. С особым удовольствием констатирую, что в интереснейшей главе, посвященной советскому театру, автор целиком стоит на почве тех принципов, которые были положены фактически в основу нашей государственной политики в области театра и которые, в известной мере, определили судьбы нашего театра, хотя, конечно, судьбу столь широкого и важного явления никогда не может определить одно только государство, как таковое, тем менее одна часть правительства, которой вплоть до самого последнего времени пришлось нести на себе главное бремя ответственности за это дело.

С удовольствием прилагаю руку к выпуску этой ответственной книги. Мы можем поздравить русскую литературу с обогащением ее ценным и серьезным трудом в области, не насчитывающей пока большого количества нужных нам работ.

А. Луначарский

ОТ АВТОРА

Выпуск в свет предлагаемой работы является ответом на острую потребность не только тесного круга театральных деятелей и театральной учащейся молодежи, но также и широких общественных масс. После революции театр нашел себе самое широкое распространение в среде рабочей и крестьянской. Выковываются самостоятельные формы театра—прививаются и используются профессиональные. Театр пустил глубокие корни и в клубе и в школе, как могучее средство воспитания, как общественно-организующий, просветительный, педагогический прием.

А между тем, после выхода в свет „Истории русского театра“ Б. В. Варнеке, работы, уже давно ставшей библиографической редкостью, мы не имеем труда, посвященного вопросу в целом; а изучение его по отдельным разбросанным монографиям и журнальным статьям — исключительно трудно. Само собою разумеется, что опубликование труда по истории русского театра в целом возможно не раньше, чем будут достаточно основательно проработаны отдельные моменты, — чем будет точно выяснен и изучен материал. Опубликование же популярного очерка, который мог бы служить руководством для

деятелей театра и давать общее знакомство с вопросом театральному зрителю, возможно не раньше, чем будет опубликовано исследование научное. Таким образом, выход в свет работы, подобной предлагаемой, как будто должен быть отложен в далекое будущее. Однако, и у сегодняшнего дня есть свои запросы и нужды, и оставлять их неудовлетворенными нельзя. Нельзя — ни по отношению к театру, как к серьезнейшему общественному явлению, ни по отношению к театральным работникам, знатокам и любителям театра и вообще интересующимся театром; в особенности же по отношению к студенчеству, которому теперь в различных учебных заведениях приходится знакомиться с прошлым русского театра.

Изложенными соображениями и определяется характер предлагаемого издания. В известной доле оно не может не быть научным исследованием, но в то же время — это и популярное руководство. Этим обуславливается и самый метод изложения: приходится, главным образом, рассказывать, повествовать, описывать, а не анализировать и доказывать. Далее, тема громадна по объему, но в распоряжении автора только тридцать печатных листов, т.-е. объем книги также громадный по современным условиям книжного рынка и тем не менее ничтожный по сравнению с объемом материала. Поневоле приходится целого ряда вопросов касаться лишь вскользь. Это также решающим образом влияет на метод изложения.

Работа разбита на десять основных глав, каждая глава посвящается особому театральному стилю, и разбита на три части: 1) характеристику социально-экономической базы, 2) изложение главнейшего фактического историко-театрального материала и 3) характеристику основных черт данного театрального стиля.

Что же касается общих положений, которые следует взять за скобки всех десяти глав, то они вынесены во вводную, первую — методологическую главу. Эта вводная глава пытается раньше всего разъяснить три основных для всего исследования понятия, а именно: установить избираемый метод историографии, определить объем понятия „театр“ и выяснить, какой именно театр мы называем русским. Но это только в основе, ибо попутно невольно приходится касаться серьезнейших теоретических театроведческих проблем. А здесь дело обстоит еще труднее и хуже, чем в области чистой историографии, ибо теория театра до сих пор еще не построена. Очень возможно, что эта глава вскоре же выльется в самостоятельный труд.

Что же касается основных десяти глав, то первые две (главы о фольклорном и церковном театре) отличаются от последующих не только характером, но и распределением материала, а именно: они исходят из тех предположений, что, если факты из истории русского театра в обычной трактовке этого понятия относительно известны или могут быть известны, то

фактический материал по обрядам и играм мало знаком не только широкому читателю, но даже и театроведу. Поэтому, эти две главы стремятся дать елико возможно больше фактических сведений.

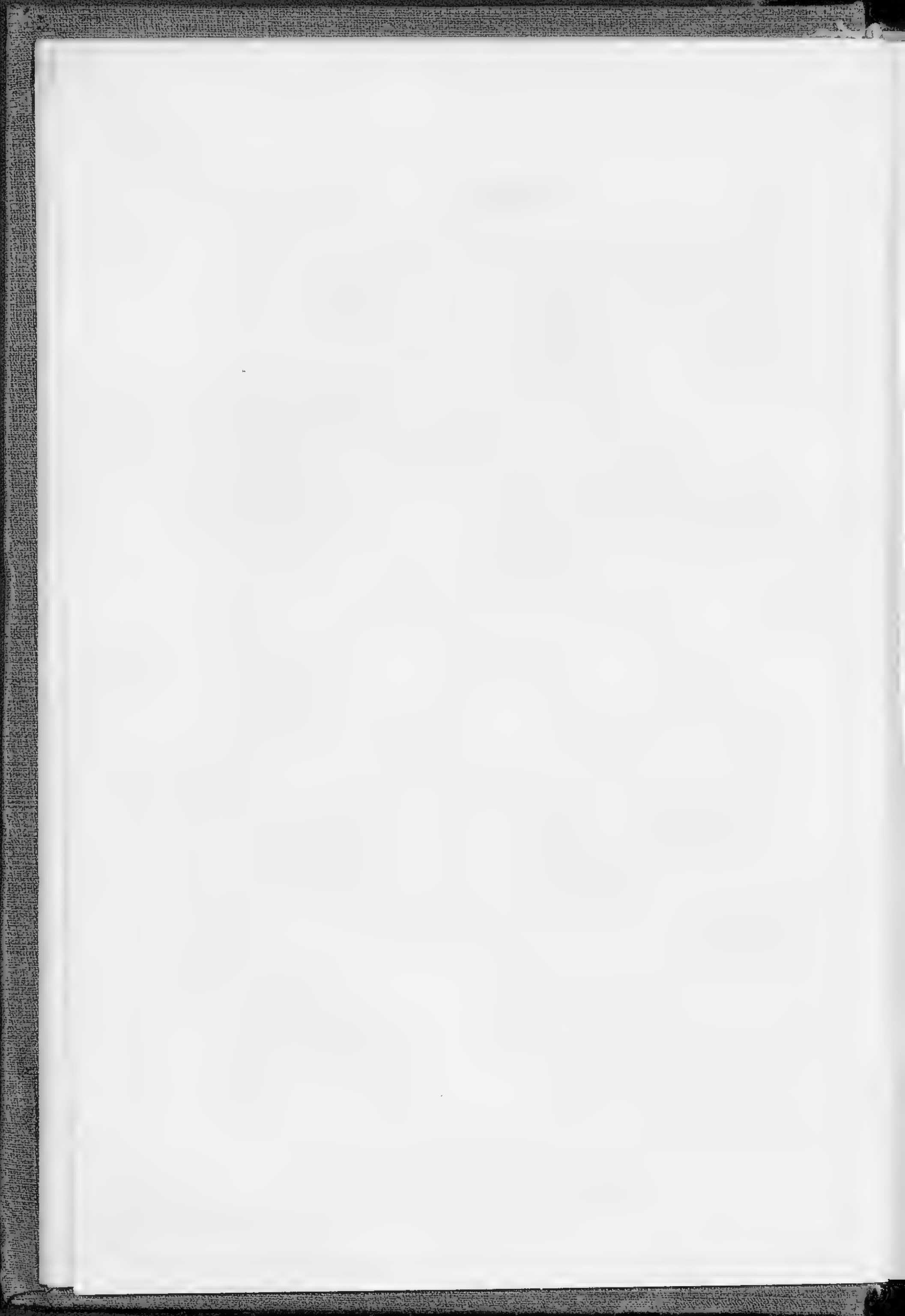
Настоящая работа в особенности осложняется тем, что охватывает три эпохи: эпоху натурального хозяйства, эпоху капиталистическую и эпоху строительства социализма. При переходе от одной из них к другой понятие театра настолько видоизменяется, что почти не представляется возможным пользоваться единой технической терминологией.

Осложняется она и тем, что в ней впервые делается опыт применения социологического метода в деле изучения истории русского театра в целом.

С глубоким волнением выпуская работу в свет, автор считает своим долгом сказать, что все свои предшествующие издания считает лишь подготовительными для настоящей работы. Автор тогда был занят в первую очередь собиранием, простейшей систематизацией и опубликованием основного материала; автор, подавленный количеством материала, предполагал, что, пользуясь им, исследовательский труд возьмет на себя кто-нибудь другой. Однако, жизнь сложилась так, что он сам и выступил в этой роли.

Теплым словом вспоминает автор Ю. Э. Озаровского, зародившего в нем интерес к историко-театральным вопросам, и П. О. Морозова, первое время руководившего его работой в данной области.

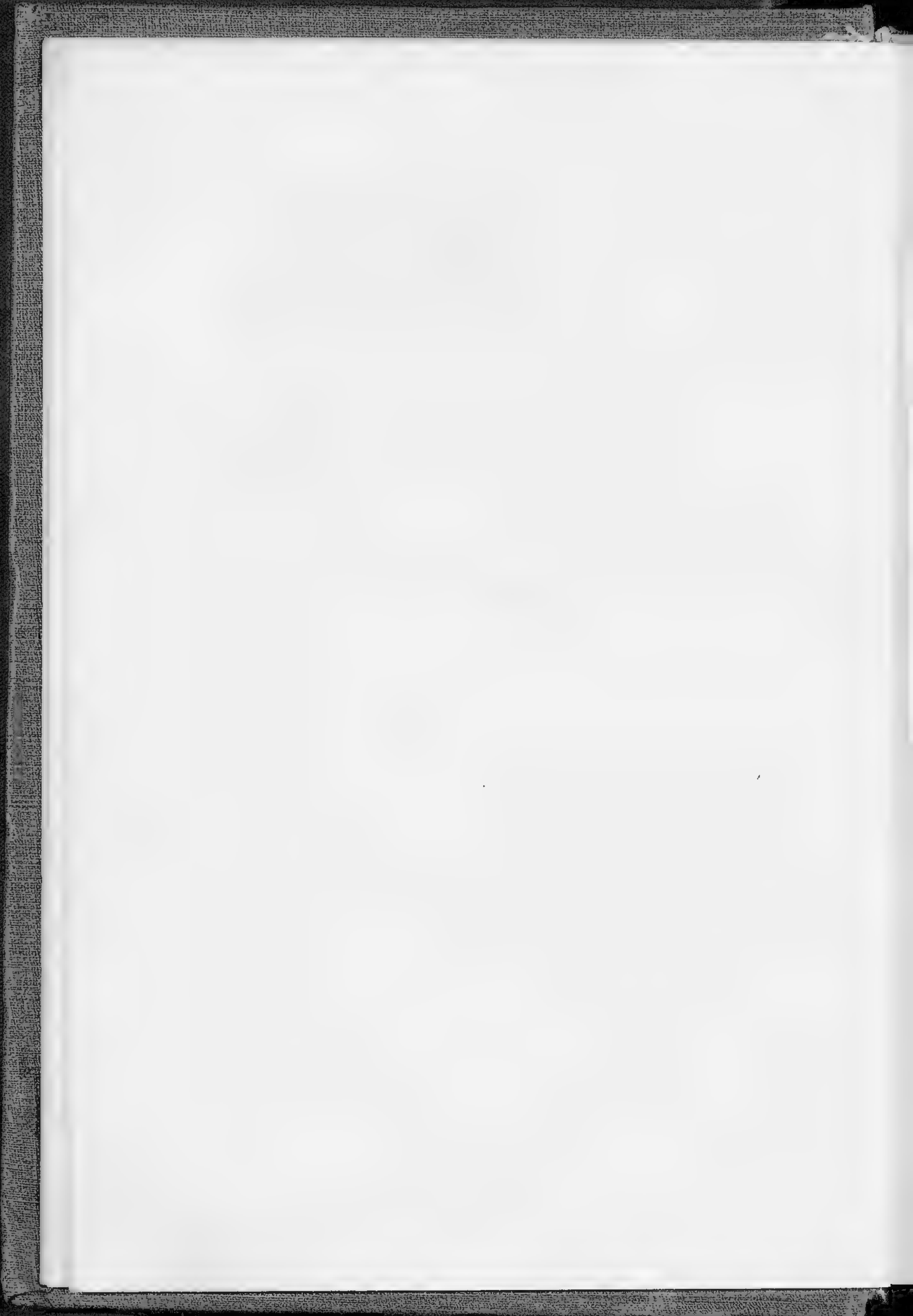
Искреннюю благодарность приносит он составу служащих учреждения, так неизменно и много помогающему ему в осуществлении его работ — Государственной Публичной Библиотеки. И горячий призыв продолжать и углублять в будущем изучение намечаемых в этой книге проблем обращает автор к своим слушателям — студентам Ленинградского Государственного Университета, Высших Курсов Искусствоведения при Государственном Институте, Истории Искусств и Ленинградского Государственного Театрального Техникума.



*Курс, читаемый на Высших Курсах
Искусствоведения при Гос. Институте,
Истории Искусств, читанный в Ленин-
градском Гос. Университете.*

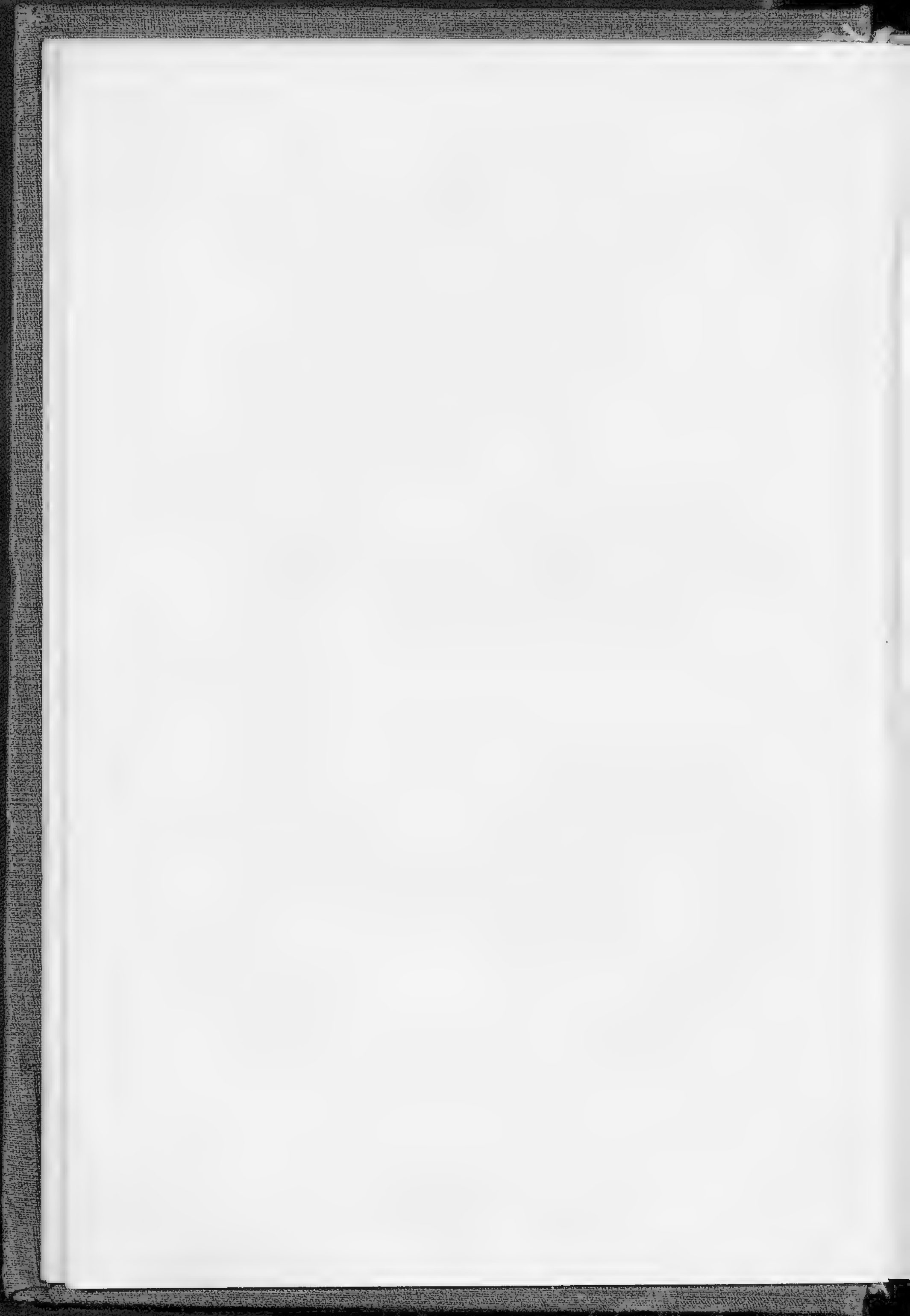
*Руководство для студентов ВУЗ'ов
и техникумов, для актеров-профессио-
налов и работников клубного театра.*

Т О М I



Г Л А В А П Е Р В А Я

В В Е Д Е Н И Е
В ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ
РУССКОГО ТЕАТРА



ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. ЧТО ТАКОЕ „ИСТОРИЯ ТЕАТРА“

До сих пор история театра обычно выливалась в описание событий театральной жизни и чаще всего сосредоточивалась на театральных анекдотах; к ним присоединялось описание правительственных распоряжений, высочайших указов и постановлений; весь этот материал располагался обычно в хронологической последовательности, и во главу угла ставился театр господствующих классов; на первый взгляд могло казаться, что иного театрального стиля, иных видов театра в данную эпоху и не существовало. Очень часто, впрочем, материал группировался не вокруг того или иного царствования, но вокруг того или иного театрального деятеля, чаще драматурга, реже—актера: например, театр Гоголя, Островского, Щепкина. Не реже историография сводилась к жизнеописанию того или другого деятеля. Это была своеобразная дань времени, как известно, переоценивавшего значение личности в истории вообще.

Подлинная историография театра есть аналитическое описание борьбы и смены театральных видов и стилей под влиянием социально-экономических условий. Подобную задачу и ставит себе предлагаемый труд.

2. СОСТОЯНИЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ В СССР

Если театр насчитывает века существования, то наука о театре — теоретическая и историческая — стала складываться сравнительно недавно и до сих пор еще не вполне определилась. Причины тому следующие.

Театр, как мы обычно его понимаем, развивался особенно интенсивно в эпоху капиталистическую, отсюда и наука о театре, также зародившаяся и росшая в дни расцвета и кризиса буржуазной культуры, под театром разумела театр преимущественно буржуазный; из всех театральных видов в эту эпоху развивался в особенности театр драматический — отсюда и наука о театре сосредоточила свое внимание преимущественно на театре драматическом, и к тому же с литературной, т.-е. драматургической точки зрения. Театр изучался вне связи с социально-экономическими факторами.

Театру отводилось скромное место досужего развлечения, а христианская церковь не переставала видеть в нем бесовское занятие и то открыто преследовать, то молча бойкотировать, — это определяло классовый состав деятелей театра, формировавшихся из представителей социальных низов, крепостных крестьян и мелкой буржуазии, а отсюда и культурный уровень актеров и деятелей театра. Как разновидность досужего развлечения, театр не обращал на себя серьезного внимания вообще и научной мысли в част-

ности, да к тому же, сложность театра требует от своих исследователей не только всесторонней эрудиции, но и непосредственной близости, в лучшем случае даже причастности.

Благодаря всему этому, наука о театре не приобрела до сих пор всех прав гражданства и не имела своей кафедры.

Однако, нельзя отрицать и известных достижений науки о театре, достижений, в особенности значительных на Западе, но немаловажных и в СССР. На пути своего развития, русская театральная наука—русское театроведение—пережила несколько фаз, соответственно фазам развития научной мысли в стране в целом и фазам развития самого театра. Ниже мы будем касаться театроведения преимущественно исторического, т.-е. русской театральной историографии.

3. ГРУППИРОВКА РАБОТ ПО ИСТОРИИ ТЕАТРА

Собственно историография русского театра знает две основные фазы развития: старейшую — любительскую и новейшую — исследовательскую. Первая начинается во второй четверти XVIII в. и отвечает дням молодости нашего театра, нашей мысли вообще, нашей научной мысли в частности. Она отличается эмоциональным восторженным восприятием театра и отсутствием критического отношения к фактам и сведениям. В лучшем случае — это период подготовки и любовного накапливания материала. Вто-

рая фаза начинается в середине XIX века и отвечает развитию нашей техники и промышленности и вытекающей из всего этого потребности в аналитическом мышлении. В любительской историографии наблюдаются три приема, а отсюда и три типа работ: хроники, представляющие собой сухое поденное протоколирование фактов, записки и воспоминания, сравнительно изобилующие субъективной оценкой сообщаемых событий и, наконец, компиляции, страдающие обилием апокрифических сведений.

4. ЗАПИСКИ И ВОСПОМИНАНИЯ

Как первым литературным театром в России был театр иностранный, так и первые работы по театру писались жившими в России иностранцами на иностранном языке и преимущественно об иностранном театре; подчас появлялись переводы на русский язык наиболее популярных западных сочинений; к их числу, повидимому, относится и рукопись „О строении комедии“, найденная при дознании по делу дьяка Шакловитого у В. В. Голицына.

Первым иностранным ученым, обратившим внимание на театр в России, был академик Яков Штелин, поместивший в 1738 г. в „Примечаниях на СПб Ведомости“ (часть XVII, стр. 65) „Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера“, конец которого говорит об итальянской опере его времени в России, и несколько позже — в 1769 г. в Рижском альманахе Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland три статьи: Zur Geschichte des Russischen Theaters, Nachricht

von der Tanzkunst und Ballet in Russland (сокращенный перевод был помещен в „СПБ Вестнике“ 1779 г. IX и X) и Nachricht von der Musik in Russland (статья была вскоре повторена в Готском альманахе; перевод см. в „Художественной Газете“, 1840 г. № 21 и 22). Первый театральный журнал в России — Russische Theatralien — издавался также на немецком языке в Риге актером немецкой труппы Заурвейдом в 1784 г. Вскоре после возникновения русского литературного публичного театра появилась и первая русская работа по истории русского театра — „Записки, принадлежащие к истории русского театра“ А. Ф. Малиновского (напечатаны во II части „Собрания некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре“, М. 1790—см. также Сев. Арх. 1822. IV. № 21 стр. 179); несколько позже, а именно в 1808 г. стал издаваться первый русский театральный журнал — „Драматический Вестник“. За ним идет статья издателя Корифея (выходил с 1802 по 1807 гг.) Я. А. Галинковского под заглавием „Записка о начале нашего театра“.

Успехи русского театра вызвали заботу о написании его истории со стороны высшего научного органа того времени — Российской Академии, которая и поручила 19 января 1804 года составить ее своему члену, первому придворному актеру И. А. Дмитревскому. Труд его не дошел до нас, но в Словаре Светских Писателей, выпущенном в свет митрополитом Евгением Болховитиновым в 1805—1806 и 1845 гг., мы встречаем составленные им абзацы.

Почти одновременно с этим племянник драматурга А. П. Сумарокова, П. И. Сумароков печатает две работы: „Некоторые рассуждения о А. П. Сумарокове и начале русского театра“ (СПБ. 1806) и „О Российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II“ (Отечественные Записки 1822. XII, 1823—III) и уделяет немало места театру в своем „Обозрении царствования Императрицы Екатерины Великия“ (СПБ. 1832). Далее следует работа Н. Греча — „Исторический взгляд на русский театр до начала XIX ст. (Русская Талия 1825 г.). По стопам Греча идет

драматург А. А. Шаховской, не только принимающий участие в издании первого русского театрального журнала, но и печатающий в „Репертуаре“ 1840 г. (VI и IX) свою „Летопись русского театра“ и в „Репертуаре и Пантеоне“ 1840 г. (V) свои „Воспоминания“. В одно время с ним печатают: Ф. Булгарин — „Театральные воспоминания моей юности“ (Пантеон. 1840. I.) и „Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санктпетербурге, или характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей“. (Репертуар. 1840. III), Р. Зотов — „И мои воспоминания о театре“ (Репертуар 1840. I, II) и „О нынешнем состоянии Петербургских театров“ (Репертуар и Пантеон. 1840. I). Несколько позднее выходят в свет работы: А. Карабанова — „Основание в 1750 г. русского театра кадетами первого кадетского корпуса“ (СПБ. 1849) и П. Арапова — „Очерк постепенного хода и усовершенствования театров в России“ (Драматический Альбом 1850). Заключительным аккордом этого периода является подытоживающая статья А. Кони — „Русский театр, его судьбы и истории“ (Русская сцена. 1864 г. №№ 2—8). Если не считать мелких заметок и некрологов наших актеров, выходивших редко отдельными изданиями, а чаще всего в различных, преимущественно театральных журналах, то упомянутым выше исчерпывается эта фаза развития нашей театральной историографии.

5. Х Р О Н И К И

К числу поденных записей, относительно сухих и лаконичных, лишь местами освещаемых некоторыми комментариями, относятся: старейшая летопись А. Каратыгина, отца знаменитого трагика, названная им „Театральным Журналом“; журнал охватывает промежуток времени с 1794 до 1831 г., и касается только Петербурга. Небольшая выдержка

из него напечатана в Русской Старине (1880. X), весь же журнал подвергся научному обследованию лишь в 1924 г. Из напечатанных летописей первое место по времени занимает „Летопись русского театра“ П. Арапова (СПБ. 1861); за нею идет „Хроника Петербургских театров“ Вольфа (СПБ 1877—1884), являющаяся продолжением летописи Арапова (1826—1881).

Работу Вольфа продолжил уже в наше время П. П. Гнедич — „Хроника Русских драматических спектаклей на Императорской Петербургской сцене 1881—1890“. (Сб. Историко-театральной секции, т. I. Петроград. 1918). Ближайшие годы, с 1890—1915, охватывает Ежегодник Императорских театров. Особняком стоит „Хроника русского театра“ актера И. Носова, составленная якобы на основании рукописи И. А. Дмитриевского, изданная в 1882 и 1883 гг.; хроника эта, как известно, полна грубых ошибок и лицам, мало знакомым с историей русского театра, рекомендуется ею вовсе не пользоваться. Охватывает она время с 1685 до 1785 г.

6. К О М П И Л Я Ц И И

Что касается компилятивных работ по истории русского театра, то их больше, чем хотелось бы видеть; они и не вполне однородны: так, иные из авторов все же давали себе труд проверять некоторые сведения, черпаемые в упомянутых выше источ-

никах, точными документальными данными, однако большинство пользовалось источниками без всякой критики, и потому, наряду с верными сведениями, сплошь да рядом, контрабандой проносились апокрифы.

Наиболее значительны работы В. Михневича и П. Божерянова, относящиеся к началу 80 гг. прошлого века, Е. Опочинина — к концу тех же 80 гг. и, наконец, А. Сиротинина и А. Ярцева — к началу 90 гг. В конце прошлого века работали по истории балета В. Светлов, А. Плещеев и К. Скальковский, по истории русской оперы мы имеем старейшую работу В. Маркова, изданную в 1862 г., и новейшую — В. Чешихина.

7. ПОДХОД ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ

Исследовательская разработка вопросов истории русского театра начинается с середины XIX века. Для этой эпохи чрезвычайно характерно развитие впереди других искусств — литературы. Не случайно, поэтому, для XIX века развитие именно драматического театра, а с ним и историко-литературного подхода в театроведении; он заключается в том, что интересы ученых сосредоточивались почти исключительно вокруг жизни театра драматического, да и этот последний понимался лишь как истолкователь, интерпретатор, иллюстратор литературного произведения. Таким образом, 1) вне сферы внимания оставались громадные области театра (оперного, балетного, цирка и пр.) и 2) за театром не признавались права на самостоятельное место в ряду

искусств, благодаря чему, в свою очередь, 3) вне сферы внимания оказывались серьезнейшие слагаемые театра, как например: игра актеров, костюм, грим, декорации, бутафория, убранство сценической площадки в целом и т. д. и т. д.

Наиболее значительные авторы и труды здесь следующие: П. Пекарский, с главой о театре в его капитальном труде „Наука и литература при Петре Великом“ (СПБ. 1862), Алексей Веселовский, „Старинный театр в Европе“ (М. 1870), Н. Тихонравов, издавший в 1874 г. „Русские драматические произведения 1672—1725 гг.“ и написавший ряд работ специально по русскому театру: „Начало русского театра“ (1860), „Первое пятидесятилетие русского театра“ (М. 1873) и т. д. В одно время с ним работал М. Лонгинов, напечатавший в начале 70 гг. ряд солидных статей в Русском Архиве и первый сделавший попытку составить исправленную хронику Русского театра (СПБ. 1873). По стопам Тихонравова пошел недавно умерший П. Морозов, автор ряда монографий, среди которых первое место занимает „История русского театра до половины XVIII века“ (СПБ. 1889)—работа, служащая основным руководством по охватываемой ею эпохе даже в наши дни. Громадную роль в изучении старинного театра с той же историко - литературной точки зрения сыграл И. Шляпкин и ныне здравствующие Б. В. Варнеке, В. Н. Перетц и В. И. Резанов. Работы упомянутых выше авторов являются гордостью нашей театральной

историографии, хотя и специфичны по своему подходу к теме. Рядом с ними стоит целый ряд авторов столь же солидных, хотя и менее продуктивных.

8. ПОДХОД ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ

Характерное для 60—70 гг. пробуждение внимания к „народному“ быту вызвало ряд, правда, мало значительных, работ по „народному“ театру и историко-бытовой подход к прошлому нашего театра.

С последней точки зрения к нему подошел И. Забелин, давший по старинному русскому театру много ценных сведений в своем капитальном труде по „Быту русских царей и цариц XVI и XVII веков“, а также в ряде более мелких работ по быту Москвы; первые издания трудов Забелина относятся к началу 70 гг. С историко-бытовой точки зрения подходил к истории театра и упомянутый выше В. Михневич.

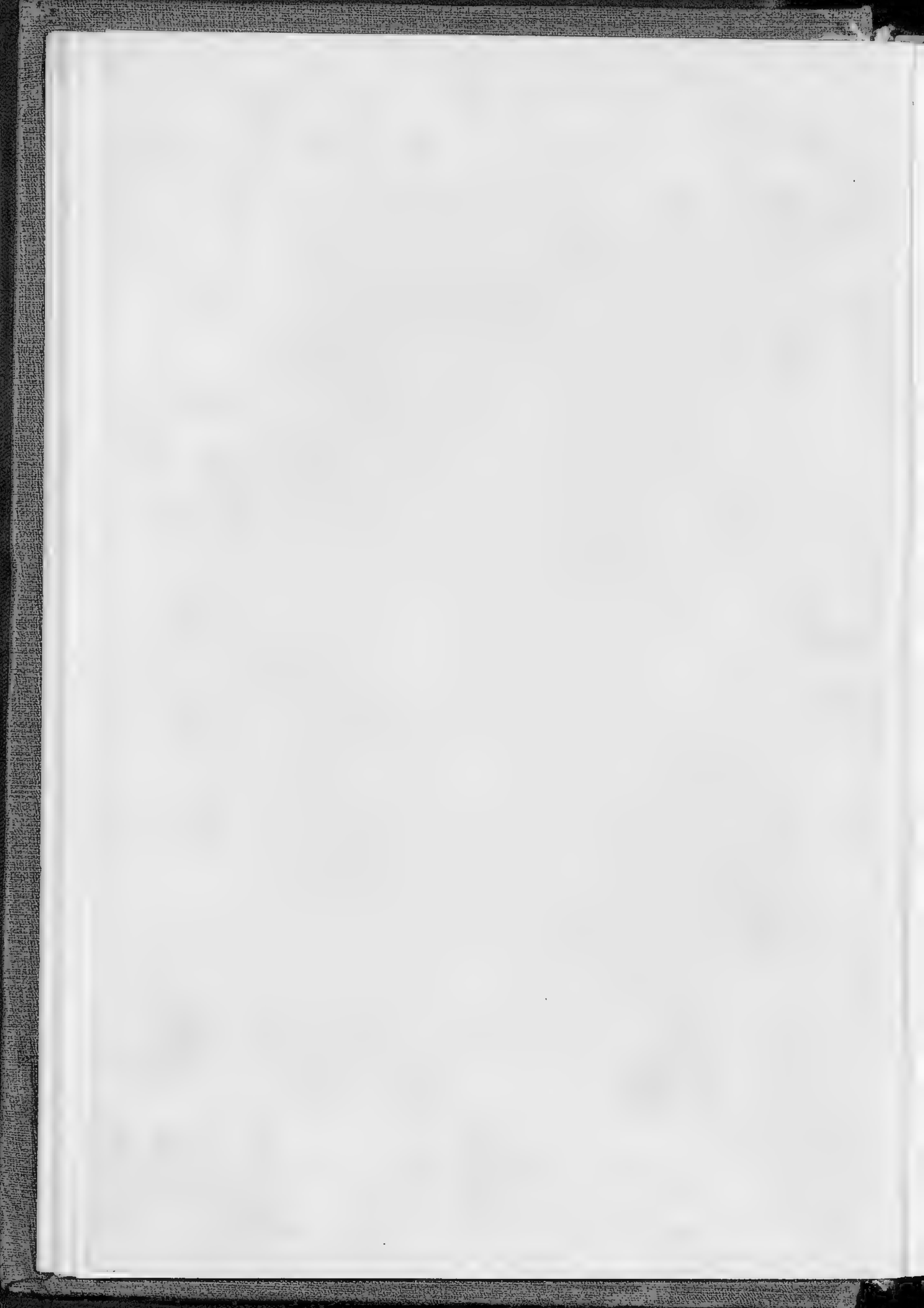
Недостатком этого метода было то, что вопросы театрального искусства, как такового, тонут в любовном изложении анекдотического материала, быть может, и очень интересного, но не выясняющего существа дела.

9. ПОДХОД ТЕАТРАЛЬНЫЙ, КАК ТАКОВОЙ

В начале XX века, по мере приближения кризиса буржуазной культуры, назревал и кризис буржуазного театра. Кризис театра вызвал обостренный



ТРАВЛЯ ЗВЕРЕЙ СОБАКАМИ; АФИШИ XVIII В.



интерес к вопросам театра и дал толчок развитию нашего теоретического театроведения. („Книга о новом театре“ 1908 г., „Кризис театра“ 1908 г. и „В спорах о театре“ 1913 г.).

В эту пору сложность классовых группировок и расслоений, а, следовательно, идеологий, порождает целый ряд направлений в театре и театральной мысли. Среди них особенно важны: узко эстетический подход к театру, развитие лозунга „искусство для искусства“, т.-е. полный разрыв театра с ответственностью с одной стороны и развитие понимания театра, как ансамбля, как спектакля, объединяющего на равных основаниях все слагающие его искусства — с другой. Результатом этого является развитие подхода историко-театрального, т.-е. изучение истории театра как такового, театра в целом и театра, как зрелища по преимуществу. Такая постановка вопроса не замедлила выделить историографов из тесной среды практиков самого театрального дела.

К характеристике этого подхода нужно сказать, что, увлекаясь историей спектакля в целом и спектакля, как такового, он сводил вопрос к чисто формальному его изучению (известен его лозунг: в основе искусства театра лежит „как“, а не „что“) и игнорировал изучение среды, изучение социальной значимости театра.

Впервые сомнение в правильности историко-литературного подхода было высказано в предисловии

к отдельному изданию нашей монографии „Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче“ (СПБ. 1914). В этом же смысле дважды высказался А. А. Гвоздев в статьях: „Итоги и задачи научной истории театра“ (Задачи и методы изучения искусств. П. 1924) и „Германская наука в театре“ (Из истории театра и драмы П. 1923). Историко-театральный подход применялся рядом лиц еще до того момента, покуда он был вполне осознан. Здесь нельзя не отметить работ артиста Александринского театра И. Ф. Горбунова, печатавшихся сперва в Русском Вестнике (1892), а затем выпущенных в полном собрании его сочинений (т. II) в приложении к журналу Нива в 1904 г., и лиц, близко стоявших к Управлению б. Императорскими театрами — В. П. Погожева, А. Е. Молчанова, К. А. Петрова, выпустивших в 1892 г., по поручению министра двора, четырехтомный „Архив Дирекции Императорских Театров“. Перу того же В. П. Погожева принадлежат еще другие работы, но преимущественно по театрально-административным вопросам. Довольно солидным вкладом являются начавшие выходить в свет с начала 90 гг. и хорошо известные труды Н. В. Дризена, впоследствии редактировавшего Ежегодник Императорских Театров. Сюда же мы позволим себе отнести и свои работы по русскому театру; первая наша монография (О театральных зданиях в Петербурге) относится к 1910 г.

10. ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

Если не считать выступления Б. В. Варнеке в 1901 г. на 2 Всеросс. съезде сценических деятелей (Фил. Записки, 1905, V—VI, стр. 35) и нашей попытки 1909 г. организовать в Петербурге „Общество изучения истории и идеи русского театра“, попытки неудавшейся и одинокой, установка дела изучения театра в широких масштабах относится лишь к революционному периоду. Так, в самом начале 1918 года в Театральной Коллегии Комиссариата Просвещения возникает мысль учредить „Общество историографии театра в России“, и тогда же учреждается Театральный Отдел Наркомпроса с целым рядом академических секций. Отдел просуществовал недолго, хотя и сыграл громадную роль: с его закрытием в 1920 г. возникает попытка учредить „Институт театральных знаний“, и в том же году открывается Историко-Театральный Факультет, впоследствии Разряд, а ныне Отдел Государственного Института Истории Искусств в Ленинграде. К тому же времени относится организация театральной секции Государственной Академии Художественных Наук в Москве. Наконец, в 1923 г. курсы русского, античного и западного театров начинают читаться в Ленинградском Государственном Университете и в декабре 1925 г. при Разряде Истории и Теории театра Института Истории Искусств учреждается „Комитет по изучению русского театра“. Таким

образом, революция обеспечила русской театральной науке ее дальнейшее развитие.

11. ПОДХОД СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ

Все указанные выше исследовательские подходы игнорировали связь театра драматического со смежными видами театрального искусства, со смежными искусствами вообще и воздействие на театр социально-экономических факторов. Если не считать отдельных разрозненных статей, появившихся еще в начале XX в. (Луначарский, Фриче и др.), то только после социальной революции театроведческая мысль повернула в эту сторону, и за последнее время все чаще начинают появляться опыты социологического, марксистского освещения проблем театра и его истории.

Искусство, подобно науке или любому продукту материального производства, является продуктом общественной жизни (Бухарин. Теория исторического материализма, 1923, стр. 180—181); исследование его, имеющее целью проникнуть до грани научно-познаваемой, до умственно-уловимой связи явлений, принуждено проследивать связь, которая существует между проблемами хозяйственной и общественной жизни и проблемами искусства, ибо перемены в экономических условиях производства, уловимые с естественно-научной точностью, осознаются человечеством именно в различных идеологи-

ских, в частности в художественных формах (В. Гаузенштейн. Искусство и общество. 1924. Стр. 7—16), так как экономика является „главной осью“, „фундаментом, базой“ (Энгельс). С другой же стороны, произведение искусства само представляет собою явление, воспринимаемое массой, а следовательно является фактором, воздействующим на нее. Отсюда неизбежно и использование искусства в определенных целях политической, религиозной, моральной и всякой иной пропаганды, в целях самоутверждения господствующего класса и т. д. Изучение театра, как социального продукта, менее сложно, ибо мы имеем перед собою конкретное явление. Изучение театра, как социального фактора, гораздо сложнее, ибо здесь имеется налицо лишь самый фактор и, хотя могут быть учитываемы внешние проявления восприятия, однако нет возможности изолировать их от воздействия других факторов. Что касается данной работы, то она ставит себе задачей изучение театра преимущественно как социального продукта.

Связь между искусством, в частности театром, с одной стороны и экономической базой с другой, определяется следующей схемой (Плеханов. Основные вопросы марксизма) — 1) Состояние производительных сил обуславливает — 2) Экономические отношения. 3) На данной экономической основе вырастает социально - политический строй; 4) они вместе взятые определяют психику общественного человека,

которая 5) отражает свои свойства в различных идеологиях — в частности в искусстве.

12. СВЯЗЬ ЭКОНОМИКИ С ИСКУССТВОМ

Что касается связи экономики с искусством, то проявляется она различно в зависимости от той ступени исторического развития, на которой находится данное общество (Плеханов). В первобытном обществе эта связь является непосредственной: производительная деятельность человека влияет прямо на его искусство. В позднейшем обществе, разделенном на классы, непосредственное влияние экономики крайне редко: искусство в этом обществе связуемо с базой лишь через ряд посредствующих звеньев (Плеханов — Основ. вопр. марксизма). [Келлес Крауз. Neue Zeit-XX-2].

Здесь интересен ряд вопросов. Раньше всего — связь искусств и современного нам театра с материальной культурой вообще и с индустриальной техникой в частности. Связь эта далеко не единообразна и не равномерна в отношении к разным искусствам. Так, например, состояние техники непосредственно отражается на стиле архитектуры. Но в музыке это сказывается с меньшей наглядностью, обнаруживается преимущественно на характере и совершенстве музыкальных инструментов и на первый взгляд не ощущается на формах современной нам музыки. Что же касается театра, то здесь влияние

состояния техники громадно, ибо именно ею обуславливается архитектура театрального здания, устройство сцены и ее механизмов, всей фотосценической коробки вообще, способ монтирования спектакля, система освещения и т. д., и т. д. Техника в театре является действующей силой, не менее значительной, чем сам актер. Далее. Чем первобытнее культура данной народности, тем более и ее искусство носит откровенно утилитарный характер, характер прикладной, и тем теснее связаны его формы и тематика с формами и сущностью ее трудовых процессов. Здесь же нужно отметить и то обстоятельство, что театр, как искусство коллективное, требующее участия в нем многих лиц, в формах организации их творческого труда находится в непосредственной связи с формами организации труда вообще при той или иной системе хозяйства.

13. РАЗВИТИЕ ТРУДОВЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Первобытное семейно-племенное общество, как хозяйственная единица, характеризуется своей замкнутостью. Такая единица с одной стороны вынуждена производить все то, что ей необходимо потреблять, и с другой—потребляет все, что производит. Различные виды труда „соединяются“ в каждом члене общины. Это соединение труда простирается и на художественную деятельность членов общины, являющихся в одно и то же время певцами, танцорами и акте-

рами. И, как любой продукт их примитивного производства здесь же к ним и возвращается, здесь же ими самими потребляется, так же точно их пение, их пляска, их всевозможные игры ими же самими и потребляются. Производитель и потребитель, актер и зритель соединены воедино. Но первобытное общество характеризуется еще и технической слабостью каждого члена общины в отдельности. Отсюда объединение в общину — постоянное или временное и случайное: сообща охотятся, сообща защищаются и нападают, обрабатывают землю, и т. д., — сообща поют, пляшут, играют; это — „хоровое начало“ в экономике, в хозяйстве; это — хоровые рабочие и всякие иные песни, рабочие и воинственные игры и пляски. (Энгельс — Происхождение семьи, Бюхер — Возникновение народного хозяйства, Богданов — Краткий курс экономики, Рожков — Учебник истории труда и др.) Итак, хор в пении и хоровод в пляске были старейшей формой художественных выступлений и отвечали семейно-племенному быту на его ранних ступенях. Синкретизму трудовых единиц отвечает синкретизм видов деятельности: искусство на низших ступенях развития слито с производством и с культовым обрядом; искусство на этой ступени тесно вросло в быт. Коллективизм, хоричность в родовом быту сказывается и во всей психике его членов. Человек не выделяет себя из той группы, к которой он принадлежит; он не рассматривает себя, как особый центр интересов и стре-

млений; он не мыслит своего „я“, как современный нам человек, а сливается с родовой группой, как часть с целым. Личности, индивидуальности нет, поколения веками повторяют друг друга.

Родовых хозяйственных группировок $n+1$. Столкновению их на почве борьбы за существование отвечает столкновение хоров в песне, пляске и игре, т. е. так называемый антифонный (дословно противозвучающий) хор. Чин исполнения известной песни „А мы просо сеяли“ до сих пор хранит не только формальные очертания, но и характер столкновения общин именно на почве взятия девушки у одной из общин в жены в другую.

В первобытном хозяйстве разделение труда намечается по внутренним — половым и возрастным данным. Мужчины и женщины, дети, взрослые и старики, здоровые и больные несут разный труд соответственно своим физическим возможностям. Дети, старики и больные поневоле живут на прибавочный продукт работоспособных членов семьи и в общем жизненном производстве принимают участие пассивное. Это разделение труда имеет причины биологического порядка, но не социально-экономического. Больные, старики и дети — это первые слушатели и зрители, это — первая „публика“, это первые „потребители“ первобытной театральной продукции, в момент потребления несовпадающие с производителями.

Однако, паразитизм стариков искореняется наличием большего, чем у молодежи, жизненного опыта. Зная больше их, они именно своим опытом соучаствуют в общей работе, руководя ею советами и предсказаниями. Это — первые организаторы, это — *primi inter pares*, это — главы, представители родов. И, наряду с ними, в зависимости от условий хозяйственной жизни рода, выделяются также наиболее сильные и ловкие в роду, руководящие его действиями на охоте, в боях и прочем физическом труде. Это — тоже только представители родов. Они от лица родов решают вопрос боя личным поединком, или хотя бы лишь начинают его, они заключают от лица рода перемирие и т. п. Они действуют во главе коллектива, и этот последний поддерживает их, отвечает за них. Такой представитель попрежнему неотделим от коллектива и является лишь его выразителем. Выделение представителя во всех видах деятельности рода неминуемо осуществляется и в хорической песне, и в пляске. Появляется корифей, — запевала, он начинает, запекает в песне, пляске и игре, а прочие — хор — следуют за ним, вторят, отвечают ему; так создается респонзорный, ответный хор.

Осложнение производственных¹ отношений приводит к образованию целого ряда организаторов, корифеев, запевал, подразделяющихся на старших и младших, подчиненных старшим в общем плане хозяйства. Создается целая иерархическая лест-

ница, целая система власти и подчинения. Эта система повторяется и во взаимной группировке отдельных родов и племен. Подобная система взаимоотношений определяет громадную эпоху уже сравнительно высокого культурного уровня человечества, называемую феодальной. Иерархическая феодальная система находит себе применение и в обрядах и играх, в песнях, в пляске. Образцами очень яркими могут служить: христианское богослужение с системой прото-деутер-и трит-агонистов (священник, диакон, дьячок) и хора (клир и народ, наполняющий храм), народные обряды и игрища, а между ними в особенности обряд свадебный с системой тысяцких, дружек, сватов, праворучиц и леворучиц, с поездом жениха и хором подруг невесты.

Сюда, в эти осложненные общественные формы по наследству вошел и простой, симфонический хор, действующий без запевалы, а также хор антифонный и респонзорный — гипофонный. Но хор еще не знает полифонии, и самое большее, что здесь встречается — это скромная втора в виде подголоска, т.-е. подчиненный, обусловленный ход голоса.

Патриархи, корифеи — руководители и организаторы становятся привилегированной группой, эксплуатирующей труд коллектива за то, что избавляют его от некоторых видов деятельности. Это — группа „потребителей“ продукции коллектива, это социально и экономически узаконенная группа потребителей; в отношении певческой, пля-

совой и игровой деятельности коллектива — это группа слушателей и зрителей. Таким образом, здесь уже готовится разрыв производителя с потребителем, разрыв действующего — актера, игрока, потешника — со слушателем и зрителем.

Численный рост населения вместе с истощением ресурсов на месте его жительства неминуемо приводит к необходимости совершенствования техники производства. Одним из органических средств такого приспособления и является разделение труда. Архаическое разделение труда мы видели и раньше. Двигаясь в этом направлении все дальше, человечество приходит к тому, что каждая данная группа лиц начинает заниматься только одним каким-нибудь производством, тем самым лишая себя возможности вырабатывать все необходимые для себя продукты и становясь вынужденной получать их от других. Вырастает система профессий и обмена.

Расцвет специализации совпадает с расцветом городов. Городские жители становятся вынужденными, отдаваясь тому или иному мастерству, потреблять продукции чуждых им специальностей. Здесь пропорции резко меняются и определяются: группа потребителей в отношении любой данной продукции численно вырастает и становится громадным большинством; группа производителей уменьшается. Это обнаруживается в отношении к любому производству, это обнаруживается в отношении пения, музыки, пляски, игры. Некогда

единый коллектив выделяет в одну сторону профессионалов: певцов, музыкантов, плясунов, игроков, а в другую — всяких других профессионалов, тем самым становящихся „профессиональными“ слушателями и зрителями. Сословию „игроков“ — „актеров“ противопоставляется „сословие“ „зрителей“.

Разделение труда приводит неминуемо к понятию частной собственности, а то и другое отграничивают в сознании человека его самого от ряда ему подобных. Коллектив разлагается; каждый начинает мыслить себя вне связи с коллективом, индивидуально.

Буржуазное хозяйство выдвигает роль личности, роль индивидуума. И индивид сказывается не только в образовании отдельных ремесел — напр., сапожного, где сапожник один и сам может шить сапоги, но и актерского, где актер один и сам может играть, петь и плясать. Появляется солист (Н. Бухарин. Теория исторического, материализма); в игре, в песне, в пляске, в сюжете появляются не схемы, а индивидуальные образы, роли; берясь за них, солист-актер лепит образ, отличный от образов своих товарищей.

Прежнее значение коллектива постепенно исчезает; он тает; вместо него вырастают солисты, сотрудничество которых и определяет любое производство, а в том числе и театральное. Техника растет все быстрее и быстрее: там, где еще не так давно работала группа кустарей ремесленников, вырастают сложные

мануфактуры, а затем фабрики и заводы, где с человеком труд делят машины, где машины между собою делят труд. Все производство в целом дробится на части, и в театре главенство, благодаря тем или иным условиям, переходит от одной из них к другой.

Капитализм, пронизывающий все стороны жизни, проникает и в театр. Появляется предприниматель-антрепренер, оперирующий трудом театральных деятелей, как работников предприятия, и продающий производимый продукт-товар любому потребителю. Театр начинает жить той же жизнью, что и любое сложное производство, построенное на коммерческих началах. Действительно, театр на этой ступени своего развития не может существовать вне определенной прихода-расходной сметы. Здесь налицо продукт, являющийся предметом сбыта, производители этого продукта и его потребители. Как всякое иное коммерческое дело, театр может давать доход и убыток предпринимателю; здесь мы видим возможность артельной, кооперативной или капиталистической наемной организации производства; участники могут объединяться на самых разнообразных экономических взаимоотношениях. Тут в театральном производстве мы наблюдаем и очень сложную организацию труда: тут налицо и сочетание трудовых усилий, и разделение труда по профессиям и специальностям, и, наконец, расчленение самого производства на определенные фазы. Тут мы ясно видим

путь, проходимый материалом, и постепенное превращение его из сырья в полуфабрикат и, наконец, в законченный продукт.

14. ФАКТОРЫ СОЦИАЛЬНЫЕ

Остановимся теперь на факторах социальных. Здесь надо иметь в виду, что, чем сложнее взаимоотношения производительных сил, тем сложнее и классовые взаимоотношения; что в развитом обществе сосуществуют несколько классов, друг с другом борющихся или блокирующихся, внутри себя расслаивающихся, классы господствующие и эксплуатируемые, классы развивающиеся и умирающие и т. д.

Все эти классовые группы идеологически разны, и каждая из них имеет свое индивидуальное лицо, в том числе и художественное. Каждой классовой группе отвечают свои формы художественной выразительности вообще и в театре в частности. Соответственно этапам развития каждой из них, развиваются и эти художественные формы; отсюда моменты их зарождения, развития, расцвета и упадка.

В составе понятия художественной формы следует понимать и разнородность самих искусств (живопись, архитектура, литература и т. д.), и разновидность того или другого из искусств (опера, драма, балет и т. д.), и разнохарактерность жанров в пределах того или другого из них (трагедия,

драма, комедия,) и, наконец, разновидность приемов выразительности—разновидности направлений, стиля, (классицизм, романтизм, реализм, символизм и т. д.) В каждую эпоху господства того или другого класса особенно интенсивно развивается и процветает та или иная художественная форма. Так, по пути нашего исторического развития двор и аристократия находили себе наиболее яркое выражение в классическом оперно-балетном театре, крупное дворянство — в трагедии, среднее дворянство, по существу тяготевшее к буржуазии, — в романтической драме, в мелодраме, крупная буржуазия тяготела к формам аристократическим, мелкая буржуазия — к реалистической бытовой комедии, пролетариат, повидимому, стремится к синтетическому театру.

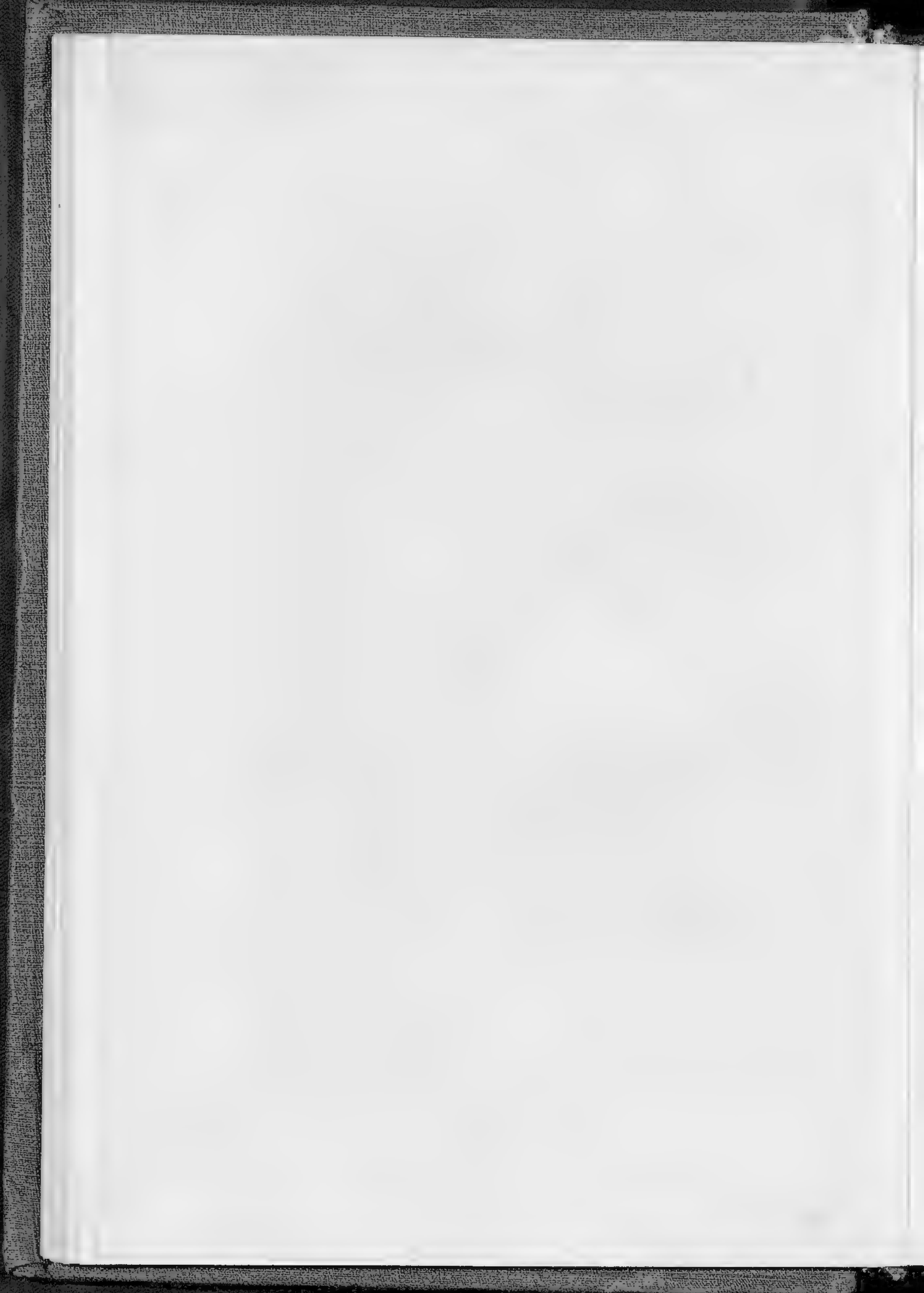
Мало того, в пределах того или другого жанра, каждый класс находит свои излюбленные приемы выразительности, свои образы, свой сюжет, свой язык, свои напевы, свои движения, свои виды вещественного оформления и пр. — словом, все то, что именуется, обычно, театральным стилем.

Однако, в развитом классовом обществе театр в каждый данный момент не может являть химически чистого стиля. Основные черты того или иного господствующего стиля смешиваются с элементами старого отживающего и нового нарождающегося стилей.

Поэтому в каждый данный момент мы имеем ряд художественных направлений, борющихся между



СВЯТОЧНАЯ МЕДВЕЖЬЯ ПОТЕХА



собой и сменяющих друг друга. И соответственно тому, какой из общественных классов занимает господствующее положение, одно из направлений является доминирующим.

Постараемся в общих чертах проследить все эти положения на фактическом материале.

Возьмем, например, эпоху, когда в России на социально-политическую арену выступила буржуазия и остановимся на двух моментах, отделенных друг от друга моментом реакции, возвратом к феодализму, именно на конце XVII и XVIII вв.

Конец XVII века знаменуется у нас возвышением роли торгового капитала и постепенной ликвидацией старой феодальной системы. Крестьянство еще продолжает жить семейным патриархальным укладом и никакой политической роли не играет. Ограниченная в своих претензиях аристократия временно уступает часть своего влияния дворянству. Буржуазия делает первые робкие шаги, хотя подчас начинает определять и политический курс.

Какие же формы театра мы в эту пору у себя находим? Крестьянские семейно-племенные обряды еще имеют всеобщее распространение, причем при дворе и у боярства они свой магический характер меняют на торжественно-праздничный. Однако, они живут только по праву обычному, официально же господствует обрядность церковная, достигающая к этому времени также своего величайшего блеска. Буржуазия еще настолько слаба, что создать свои

формы театра не в силах. Она заимствует их у буржуазного Запада. В короткий промежуток времени она хватается за театр то польский, то немецкий, то итальянский, пытаясь приспособить их к своим задачам. Все эти театры уже чужды голого формального схематизма церкви; все они строятся на индивидуальном образе, на сюжете, все они пользуются при построении того и другого — жизненно правдивыми, хотя и чисто внешними чертами; все они в большей или меньшей мере реалистичны. Первоначально эти формы западного буржуазного театра скрещиваются на русской почве с библейским сюжетом, отчего получают своеобразное развитие некоторые церковные обряды, создается литургическая драма и школьный театр на библейские темы. Дальнейший рост буржуазии связан с исчезновением этих тем и с постепенным завоеванием школьного театра сюжетами светскими то ли в виде своеобразных вкраплений—интермедий, то, наконец, в виде самостоятельных светских пьес.

Когда же престол становится резко на сторону буржуазии, им делаются попытки: 1) введения совершенно своеобразных форм выступлений полужрецищного, полудействовательного характера, 2) высмеивания феодальных и семейно-племенных форм путем подстановки в сюжет комических фигур и взаимоотношений, 3) введения форм буржуазного светского театра при дворе, 4) использования его для политической агитации, и т. д.

В результате, верхи городского населения совершенно оставляют старинные обряды, церковь теряет свою недавнюю роскошь и пышность, и утверждается театральное зрелище, обслуживаемое профессиональным актером, построенное на сюжете и на индивидуальном образе.

В конце XVIII века двор окружен аристократией и дворянством, в руках которых полное социально-политическое господство. В эту пору господствующим театральным стилем становится классицизм, первенствующее значение приобретают оперно-балетный и трагический жанры театра.

В то же время рост экономического значения торгово-промышленного сословия, рост буржуазии создает и новые буржуазные театральные жанры: появляются слезная комедия, мещанская драма и комическая опера. Жанры аристократические и буржуазные очень долгое время существуют, одновременно претендуя на господство, покуда, наконец, аристократический жанр не деградирует и не закрепляется, меняя значительно свой облик, в руках среднего дворянства (романтизм), а буржуазия сохраняет за собой свои жанры.

Эти примеры, с которыми мы еще познакомимся далее в более подробном изложении, достаточно ярко подтверждают все первоначально высказанные положения.

И назначение театр в руках различных классовых групп приобретает разное: пролетариат поль-

зует его, как средство социального воспитания, буржуазия — в целом — пользовала его, как досужее развлечение, двор и аристократия — как пышное приукрашение и т. д.

15. „ T E A T R “

Теперь обратимся к истолковыванию основного объекта нашего изучения — именно театра. В слове „театр“ — theatron — имеем корень thea от глагола theaomai, что значит „смотрю“ и окончание tron. Окончание tron для среднего рода и tros для мужского всегда определяет действительное истолкование корневого смысла. Так hiaomai — лечу, hiatros — лекарь, hiatron — лекарство, т.-е. то, чем лечат, araomai — пашу, aratros — пахарь, aratron — плуг, т.-е. то, чем пахут и т. д. Отсюда, theatron — то, чем смотрят, орудие созерцания, т.-е. напр. глаза, подзорная труба, пенсне, бинокль; распространеннее, — место, с которого смотрят, т.-е., по современным нам понятиям, — партер, ложи, словом, зрительный зал; еще распространеннее — зрительный зал, с наполняющей его публикой (напр. выражение: „весь театр зааплодировал“). Однако, мы знаем, что этот термин приобрел еще более распространенное толкование: говоря о театре, мы разумеем объект, зрительно воспринимаемый, самое действовање. Здесь то и важно выяснить, каковы могли быть причины, способствовавшие отклонению понятия от его перво-

начального содержания; называя все это явление в целом „театром“, мы, повидимому, или переносим центр нашего представления с действия актеров и всех, иже с ними, на способ восприятия их действия, или подчеркиваем самый характер их действия, и, вместо „действия“, перед нами уже встает обязательно „действие зрелищное“, или еще правильнее: „действительное зрелище“. Вопрос этот значительно важнее, чем кажется, и стоит совсем не в плоскости формального филологического анализа. Здесь идет дело о выяснении исконной сущности, природы самого явления. Ответов на поставленный вопрос может быть несколько. Возможно, что при своем зарождении, эллинский театр был явлением чисто зрелищным и включал в себя одни пантомимы и пляски; однако, это противоречит установленной синкретичности форм первобытного искусства. Вероятнее, что из ряда объединившихся форм воспринимались только зрелищные, ибо античные театры были громадных размеров и устраивались под открытым небом, т.-е. акустически были очень невыгодны, хотя мы и знаем попытки особыми приспособлениями усилить звук голосов актеров. Но наиболее серьезной причиной является следующее. Самое понятие, а с ним и слово theatron, складывается только к V ст. до Р. Х.; по мере развития городов, разделения и специализации труда, по мере возвышения роли торговой буржуазии, в одну сторону развиваются, наряду

с сапожниками, кузнецами и пр., специалисты по игре-пляске, т.-е. актеры, а в другую, наряду с потребителями продуктов труда сапожников, кузнецов и пр., также и потребители труда актеров, т.-е. зрители; в ряду зрителей постепенно оказываются все представители привилегированных классов: цари, члены ареопага, жрецы, военачальники и пр., в то время, как кадр актеров формируется из простолюдинов.

Проследим теперь историю соответствующей русской терминологии.

Русские посланники, посетившие в 1635 г. Польшу, доносили русскому царю, что были „у короля на потехе, а потеха была, как приходил к Иерусалиму ассирийского царя воевода Олоферн и как Юдифь спасла Иерусалим“, а послы, бывшие в той же Польше двумя годами позже, к тому же пояснили, что при дворе они видели „комедию по-русски потеху.“ А вместе с тем, в 1613 г., по царскому указу, была выстроена „потешная“ палата, сменившая прежде имевшуюся „потешную“ комнату, „потешный“ чулан. Когда, при Алексее Михайловиче, у нас посылали за иноземными актерами, строили театральные здания, то называли актеров мастерами „комедии строить“, а здания называли „комедийными“ амбарами, палатами, или хороминами, внутри которых возводился „театрум“ (сцена) и „смотрильные места“. (Термин „театрум“ появился у нас в 1702 г. и определял именно сцену). К концу же

XVII ст. относится рукопись о „строении комедии“ (см. выше). Итак, в XVII ст., еще до появления у нас термина „театр“ в позднейшем смысле и даже в первоначальном, театр был нам знаком. Мы его называли „комедией“, а еще раньше „потехой“. Нашему позднейшему термину „играть спектакль“ отвечали тогда: „строить комедию“, „тешить“. При том „тешили“ „потешные“ ребята (актеры), иначе „игрецы“ в „потешной“ палате.

И далее. „Игрец“ приводит нас с одной стороны к мелькавшему у нас термину „шпильман“, точным переводом которого он является, а „шпильман“, в свою очередь, отождествлялся с термином „скоморох“; с другой же стороны приводит к крестьянским „играниям“ песен, к „игрищам“, чем и до сих пор называются обрядово-игровые хороводные пляски, участники которых воспроизводят содержание поющего текста (об этом подробно ниже); и, наконец, с третьей стороны, приводит к „игранию“ народных свадебных обрядов. „Играть“ песню также синонимично термину „водить“ песню, что резко противопоставляется „пляске“. „Водят“ те песни, в которых есть драматический элемент; как водят „козу“ или „медведя“, так „водят“ и хор — „хоровод“.

Итак, перед нами такое преемство: 1) игрище = потеха = комедия = комедийное действие = театр (спектакль), 2) играть = водить = тешить = строить комедию = играть спектакль, 3) скоморох = шпиль-

ман = потешный = комедиант = актер, 4) потешная палата = комедийная палата = театр (здание).

Здесь в особенности интересен момент замены терминов „игрище“, „действие“, на „потеху“, „играть“, „водить“ на „тешить“, „скоморох“, „шпильман“, „игрец“ на „потешник (потешные ребята)“. Первая редакция всегда определяет характер, форму деятельности, вторая — назначение, восприятие; вторая всегда характеризует первую на службе у потребителя. Характерно, что это изменение относится к XVII ст., т.-е. именно ко времени интенсивного развития у нас капиталистических отношений. Кстати, именно в эту пору, в 1702 г., у нас и появился греческий термин.

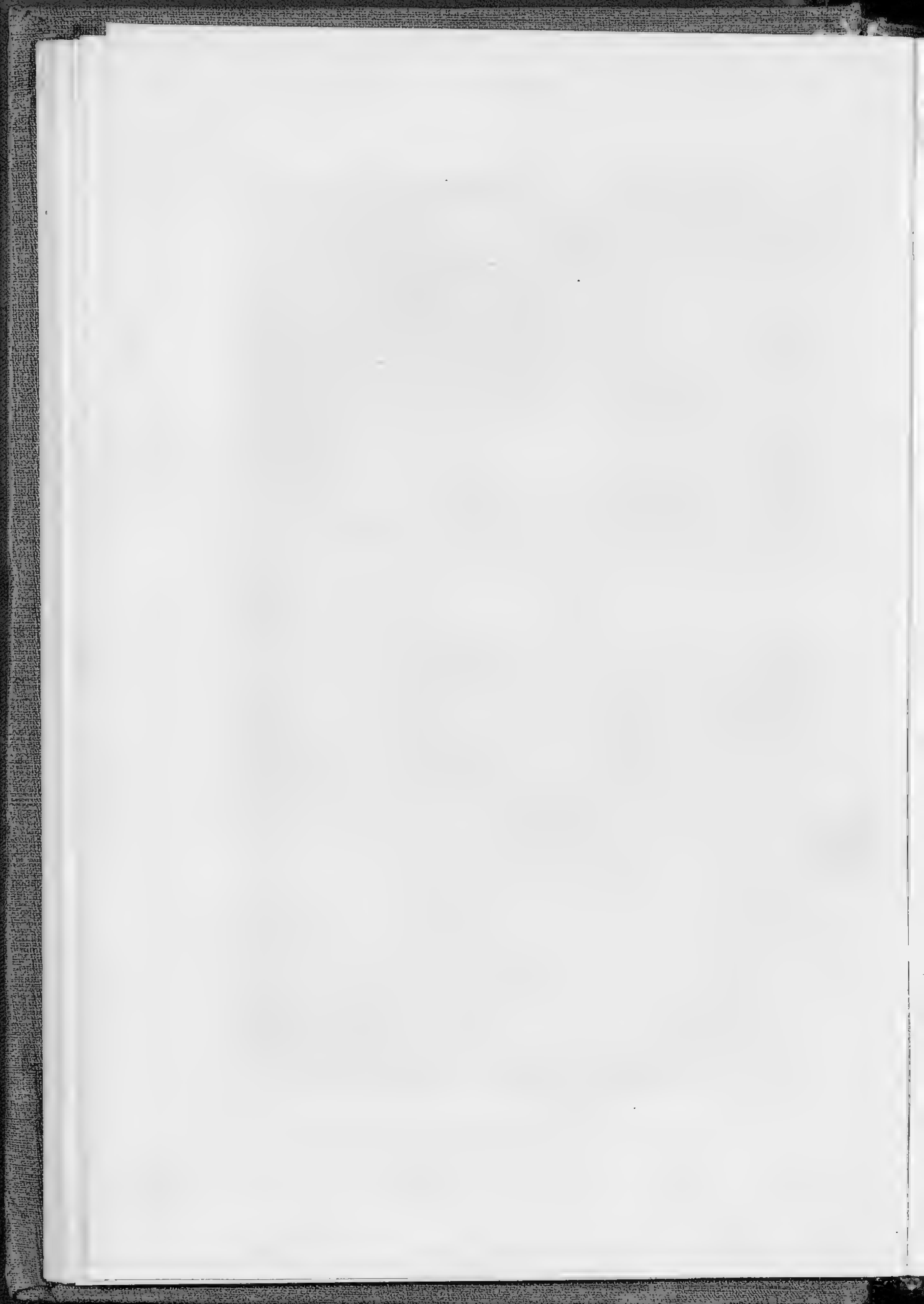
С момента установки на „зрелище“, действия постепенно начинают приспосабливаться к требованиям зрителя и становятся зрелищными, независимо от всего прочего. Но, если зрелищность и становится новой главной характеристикой, то во всяком случае в основе явления продолжает оставаться некое действие или то, что называлось у греков *dromena* — причастное прилагательное от глагола *draomai* — действую. Эти-то *dromena*, окружаемые любопытными зрителями, и превращались в *theamata*, т.-е. в зрелища. Основным признаком театрального зрелища и является действие: вне действия нет и театра.

Поспешим заметить, что под действием (процессом), в отличие от обыденных, случайных действий человека, мы разумеем организованный ком-



ЭПИЗОД ИЗ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

III



плекс действий человека, формально выражающихся либо в звучаниях и движениях, либо хотя бы в одном из этих элементов.

16. В И Д Ы Д Е Й С Т В О В А Н И Й

Но тут возникает вопрос: были ли в эпохи, предшествующие капиталистической, какие-нибудь действования, заменявшие человечеству последующие действования театральные, служившие человечеству театром, и похожи ли они на действования театральные в позднейшем смысле?

Ведь, если на ранних ступенях развития человечество знало искусства пространственные, вещественные памятники которых сохранились до наших дней, то, несомненно, оно не могло не знать тех искусств, в которых не требовалось ни знания свойств постороннего материала, ни умения владеть каким бы то ни было орудием, в которых материалом служило человеческое же тело.

Однако, до сих пор историки театра на ранних ступенях развития человеческого общества находили лишь разрозненные и неполные элементы театра. В играх и обрядах видели всего лишь очаг зарождения будущего театра, отрицая за этими формами действований право именоваться театром раннего человечества.

Эта точка зрения чрезвычайно характерна для искусствоведов и театроведов недавнего прошлого,

отправлявшихся в своих оценках явлений искусства от догматической эстетики и признававших театром только то, что считалось таковым в позднейшую, буржуазную эпоху.

Для всякого исследователя, свободного от предвзятых эстетических теорий, ясно обнаруживается несостоятельность этой точки зрения.

Народные игры и обряды, церковный обряд и театр в современном понимании представляют лишь разные фазы в развитии одного и того же явления, соответствующие разным фазам развития человеческого общества.

По отношению к обществу своей эпохи все эти виды действий выполняют приблизительно однородные функции. Как мы увидим ниже, различия их между собой заключаются лишь в следующем:

1) в разной степени непосредственного влияния на них производительной деятельности человека;

2) в вытекающей отсюда постепенной утрате непосредственно - утилитарной целевой установки действий и перехода их в зрелище по преимуществу; и

3) связанного с этим тоже постепенного разделения единого действующего, одновременно производящего и потребляющего продукт действия, на производителя (актер) и потребителя (зритель).

Эти различия имеют характер чисто эволюционного порядка и не могут считаться различиями по существу.

В то же время, сравнительный анализ форм обрядовых, игровых и театральных в обычном понимании не дает сколько-нибудь серьезных принципиальных данных для отнесения этих видов действований в различные, разграниченные между собой, самостоятельные области.

Обратно, в каждом из этих видов действований мы находим один и тот же ряд основных формальных компонентов.

На основании этого в данной работе мы рассматриваем народные игры и обряды и церковные обряды, как одни из разновидностей театра наряду с позднейшими современными формами театра.

Остановимся более подробно на сравнительном анализе этих видов театра. Выясним в каждом из них виды компонентов, виды их сочетаний, приемы композиции и многое другое.

В общем, мы имеем перед собой такую схему. На известной ступени человеческого развития элементарные трудовые действия осложняются и организуются религиозно-суеверными представлениями, вследствие чего в своем большинстве принимают вид действований обрядовых. Однако, по мере развития интеллекта, обряды теряют свой магический смысл и превращаются в обычаи или исчезают вовсе, а вместо них образуются сложные по характеру, но все более и более целесообразные трудовые производства. Вместе же с тем, каждое из этих действований, выполняясь вне утилитарной

целевой установки и вне реального объекта воздействия, перелицовывается в действие игровое. А, в свою очередь, каждое из действий, при наличии зрителей, становится зрелищем, т.-е. „театральным“ в позднейшем понимании явлением.

Остановимся на каждом виде действий отдельно. Действия трудовые вытекают из необходимости удовлетворения насущнейших биологических потребностей — отыскания средств питания, крова, потребности размножения и т. д. Отсюда их тенденция к елико возможному упрощению и сокращению при максимальной продуктивности. Отсюда стремление участников трудового действия к возможно исчерпывающему ознакомлению с материалом и с техникой действия.

Действия обрядовые обуславливаются недостаточным знанием материала и техники, а потому предполагают решающее значение за самим материалом и приемами его обработки (магизм обряда) что, в свою очередь, невольно влечет за собой умножение и осложнение обрядов. Вместе с тем, обряд — всегда действие утилитарное.

Наконец, действия игровые представляют собою воспроизведение вышеупомянутых, однако, это воспроизведение выполняется в них вне утилитарной целевой установки, что, впрочем, не лишает их ни смысла, ни полезной значимости. Необходимость участия в игровых действиях,

условия их исполнения, объекты воздействия и пр. — все это измышляется для удовольствия, испытываемого участниками, почему игровые действия склонны к развитию, умножению и усложнению.

Как легко заметить, все помянутые действия имеют по крайней мере три основных признака: 1) целевую установку — в игровых процессах утилитарной целевой установки нет, у прочих групп есть, 2) объем действия — в игровых процессах он стремится к развитию, в обрядовых также, в трудовых, наоборот, к сокращению и уменьшению, и, наконец, 3) психическое обоснование — действия игровые являются плодом вымысла, обрядовые — суеверия, и производственные — точного знания.

Игра.	Внеутилитарна.	Развивается.	Вымысел.
Обряд.	Утилитарен.	Развивается.	Суеверие.
Труд.	Утилитарен.	Упрощается.	Знание.

Отсюда ясно, что, например, любой трудовой процесс, с утратой утилитарной целевой установки, приобретает характер игры, с заменой знания суеверием, — обряда; любой обрядовый процесс, с утратой суеверия и заменой его точным знанием, превращается в процесс трудовой, с утратой утилитарной целевой установки — в игру, и т. д. Ясно также, что при наличии именно нескольких признаков возможно образование и промежуточных типов действий.

На деле действованиа сплошь да рядом заимствуют черты друг у друга, отчего: — 1) получаются действованиа смешанные и 2) действованиа одной группы переходят в действованиа группы другой. К числу действований типа смешанного относятся, напр., коммерческие игры, т.-е. игры, целью которых становится выигрыш денег, игры, имеющие целью устрашение врага (пляски дикарей, парады, маневры), — это сочетание процессов игровых с трудовыми, — или, напр., обряд опахивания, обряд выгона скота в поле в Егорьев день, присяга, октябрины — это сочетание процессов обрядовых с процессами трудовыми; наконец, сочетание процессов обрядовых и игровых мы наблюдаем во всевозможных религиозных празднествах.

Образчик перехода одного действованиа в другое мы видим, напр., в малом выходе с евангелием во время литургии, мы видим в образовании детской игры в Кострому из обряда похорон Костромы, в спортивной гимнастике, и пр. Подобных примеров слишком много, чтобы стоило на них останавливаться более подробно.

Итак, перед нами три основных вида действований — обрядовые, трудовые и игровые — и, в принципе, бесконечно большое число разнообразных промежуточных переходных видов. Формальные компоненты их у всех одинаковые.

Остается еще проследить приемы их композиции и потребления.

17. ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ ДЕЙСТВОВАНИЙ

Основными формальными компонентами всех помннутых действий являются слово и движение. Имея их в своем распоряжении, мы можем строить действие, пользуясь следующими основными приемами.

Раньше всего, перед нами приемы композиции, непосредственно отвечающие простейшим приемам организации труда, а именно:

1. Метод разделения; он может быть двух родов: а) когда распределяется между несколькими лицами единый текст — скажем, эпическое повествование — мы имеем перед собою метод диалогизации; особенно широко он применяется в обрядовых действиях (обряд евхаристии, обряд омовения ног, обряд принятия в масонские мастера и пр.), б) когда распределяется между несколькими лицами единое действие, мы имеем перед собою метод драматизации; обычно он сопровождает метод диалогизации, хотя, например, в пантомимических действиях он применяется вполне самостоятельно.

2. Метод сочетания: это обычный метод составления любого действия, образующегося из постепенного накапливания отдельных реплик, действий и пр.; получающееся таким образом целое может в свою очередь члениться на групповые части — эпизоды, акты, сцены, части и т. д.

Далее, всем без изъятия действиям свойственен —

3. Метод воспроизведения, состоящий в том, что любое данное действие либо возможно точно фотографируется — тогда мы имеем: а) повторение; либо переводится в другой вид действий — тогда мы имеем, б) стилизацию; сюда относится, например, игровое воспроизведение трудового действия, комическое воспроизведение трагического факта и т. д.

Действиям обрядовым и игровым, кроме того свойственны —

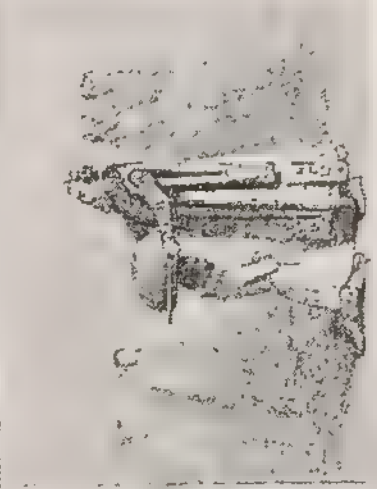
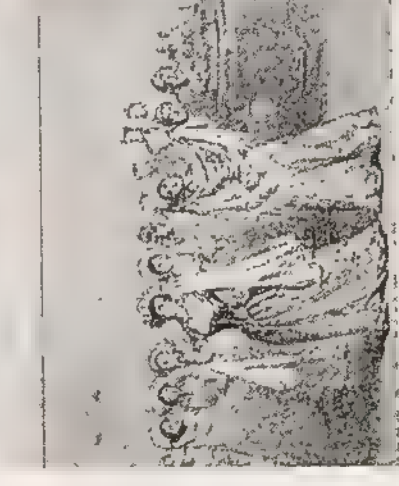
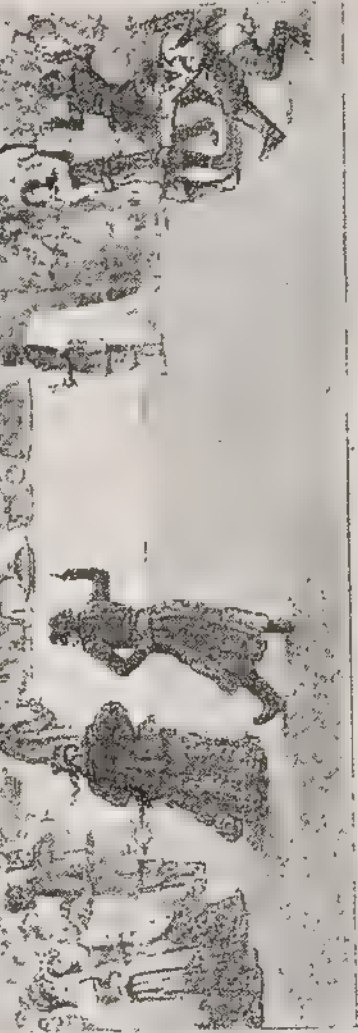
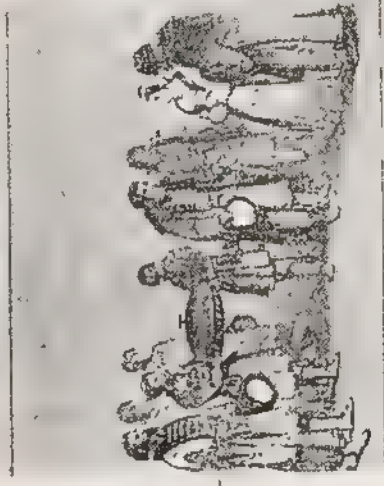
4. Метод олицетворения, заключающийся в том, что любая отвлеченная идея конкретизируется в образе или реальной вещи, которые, однако, ее не заменяют, но лишь символизируют, т.-е. условно за нее принимаются; например, крест — символ веры, якорь — надежды и т. д.

5. Метод воплощения, заключающийся в том же, с тою, однако, разницей, что образное или вещественное оформление вполне заменяет данную отвлеченную идею.

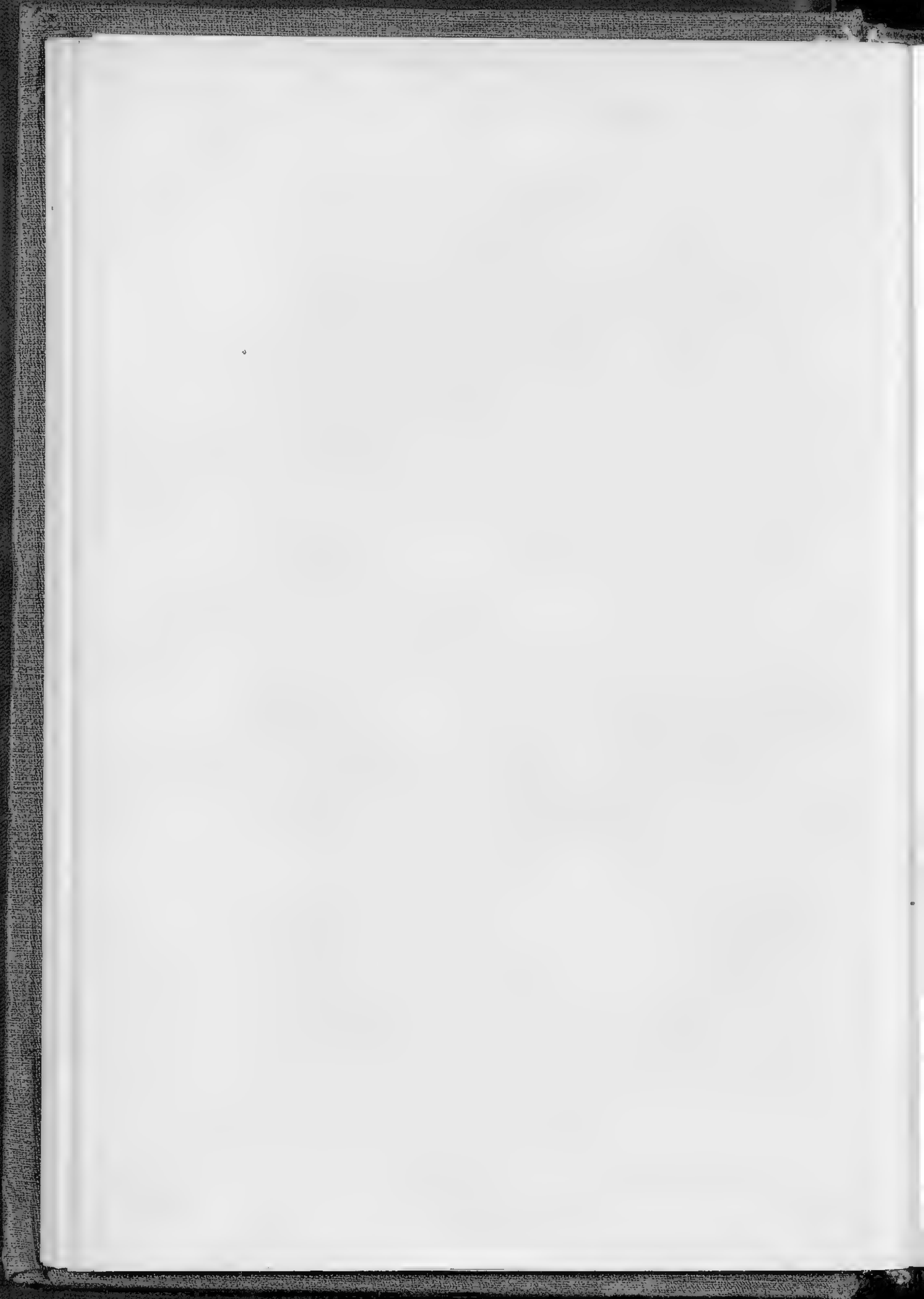
И, наконец, действиям игровым свойствен еще —

6. Метод перевоплощения, заключающийся в том, что одно конкретное, реальное явление принимает все черты другого и вполне его заменяет. Примером служит театральная игра актера.

Все эти методы композиции применяются в различных случаях в различных пропорциях и, для



РУССКАЯ СВАДЬБА В ИСХОДЕ XVI ВЕКА



достижения более явственных результатов, сплошь да рядом прибегают к содействию новых, дополнительных компонентов, а именно — разного рода вещей, представляющих собою третий вид компонентов действований.

18. ВИДЫ УЧАСТИЯ В ДЕЙСТVOВАНИЯХ

Последним серьезнейшим вопросом в этой области является вопрос о видах участия в действовании. Выше, давая общую картину развития трудовых взаимоотношений, мы уже отчасти наметили ответ на него. Теперь же интересно выяснить, как виды участия распределяются по различным видам действований.

В сущности, здесь для нас важно установить линию отмежевания потребителя от производителя. Мы видели, что оно происходит в зависимости от свойств материала и от биологических причин (пол, возраст, состояние здоровья) на низших ступенях развития человеческого общества, в зависимости от разделения труда, от специализации в буржуазно-капиталистическом строе. На театральном языке здесь речь идет о моменте образования „зрителя“, т.-е. о моменте образования „театра“ в обычном смысле этого слова.

Совершенно ясна степень участия потребителя в трудовых процессах: он стоит абсолютно в стороне от них и пользуется продуктом производства,

обычно, за деньги, между тем как производителем данного продукта является ограниченная группа лиц.

Зрелищное потребление трудовых действий встречается наиболее редко.

Правда, между ними встречаются зрелищно очень эффектные—скажем, бессемеровский процесс литья стали, прокатка рельс, работа парового прессы или молота, работа турбины и пр., однако, редко приходится видеть зрителей, просто созерцающих подобный процесс.

Однако, мы можем проследить, что, по мере возвышения роли пролетариата, 1) в искусства проникают рабочие темы, 2) формальные элементы трудовых действий (напр., ритмы движений) влияют на формальные элементы искусств (напр. звукоподражательная и моторная поэзия), 3) трудовые действия театрально воспроизводятся в театральных спектаклях и праздничных демонстрациях Советской России и 4) в тех же демонстрациях участвуют сплошь да рядом подлинные трудовые процессы (см. последнюю главу настоящей работы).

С действиями обрядовыми дело обстоит несколько сложнее, а именно. Обряды выполняются особой группой специалистов, совершенно обособленной в церковном обиходе и значительно более слитой с массой в фольклорном обиходе. Однако, и в церковном обиходе одни молитвы произносятся

священнослужителями в первом лице множественного числа (напр. в ектении), а другие поются „ликом“ (т.-е. хором, представляющим собою „голос толпы“) или „людьми“, т.-е. самими молящимися в храме; наконец, миряне сплошь да рядом принимают участие в непосредственном исполнении обрядов (крестные ходы, пещное действо, омовение ног, шествие на ослати и пр.). Кроме того, молящиеся, обычно, часто даже почти вслух, произносят все молитвы, и во всяком случае, так сказать, „соучаствуют“ в богослужении. Что же касается обрядов народных, то они, обычно, отправляются всем семейством, всем родом (например, в свадебном обряде принимают непосредственное участие два рода — род жениха и род невесты).

Однако, мы можем наблюдать и зрелищное потребление обряда — в народных обрядах со стороны лиц, непричастных к данному роду, а в прочих случаях со стороны лиц, не принадлежащих к данной общине верующих. Так, для рядового христианина пляска дервишей или буддийское богослужение интересны, прежде всего, с чисто зрелищной точки зрения. Иногда, как например при постановке обряда русской народной свадьбы Экспериментальным театром, — обрядовое действие становится в полном смысле слова театральным.

Что же касается, наконец, действий игровых, то здесь мы видим, с одной стороны, группу игр, являющихся достоянием только лиц, принимающих

в них непосредственное участие; следовательно, не знающих обособленного потребителя, но насчитывающих только одних участников, а с другой — группу игр, систематически привлекающих к себе внимание зрителей, мало того, — на зрителей и рассчитанных, следовательно, игр в чистом смысле театральных.

Из этого всего следует, что 1) возможны два основных и третий промежуточный виды потреблений известных нам видов действий — участие, соучастие и потребление в чистом смысле и что 2) все виды действий допускают зрелищное потребление, т.-е. могут образовывать театр.

19. СМЕНА ВИДОВ ДЕЙСТВОВАНИЙ В РОССИИ

Постараемся теперь определить хотя бы в общих чертах, в какие эпохи какие виды действий были господствующими.

Здесь раньше всего необходимо заметить, что обширность занимаемой нами площади, разбросанность населения и отсутствие надлежаще оборудованных путей сообщения не позволяют говорить о полной смене одних социально-экономических условий другими; крупные центры и местности, лежащие по торговым артериям, опережали захолустья; впрочем, и центры, как известно, на всем протяжении нашего существования менялись: Киев, Новгород, Суздаль и Москва, а затем Петербург

были культурными центрами в разное время. Этим объясняется то, что на всем протяжении нашего существования, вплоть до сего дня, у нас формы хозяйства и культурные уровни: 1) в каждый данный момент разнородны и 2) сменяются лишь поместно, вообще же говоря, сосуществуют параллельно. Далее, жизнь городов, и особенно городов крупных, отличалась и отличается от жизни деревни тем резче, чем она от них отдаленнее. Поэтому, приводимые ниже сведения должны пониматься условно.

С этой оговоркой мы можем утверждать, что до XI века в России в целом были распространены языческие обрядовые действования; следующие полтора-два века, по направлению с юга на север и северо-восток, проникает обрядность христианская, то замещая языческую, то сливаясь с нею; полного замещения, как известно, не было и в период наибольшего расцвета церкви. При семейно-племенном быте в языческой обрядности соучаствовала вся община.

С XI — XII века официально воцаряется обрядность христианская. Она отправляется в основе специальными действующими — священнослужителями; однако, в особых случаях значительные видные роли исполняют и отдельные миряне; не отстраняется от участия и масса; она исполняет хоровые песни, подчас ведет диалог со священнослужителями и играет активную роль в процессиях и крестных ходах,нося иконы и хоругви и пр., или просто

участвуя в шествии. Это отвечает эпохе нашего феодализма. Эта обрядность сосуществует параллельно с языческой, временами прихотливо сливаясь с нею.

Но с началом XVII века, т.-е. с того момента, как возвышается значение городов, а с ними значение буржуазии и торгового капитала, а с ними растет значение и абсолютической власти, влияние церкви падает. Борьба с латинской церковью и пышность двора начинают требовать внешне импозантной обрядности, могущей конкурировать с пышной западной обрядностью. Церковь становится предметом изучения: основываются духовные школы — академии и семинарии, обряд перестает быть магическим действом по преимуществу и становится политическим и миссионерским орудием. Под влиянием всего этого, развивается зрелищный элемент и устанавливается зрелищное отношение к обрядности, т.-е. образуется церковный „театр“, литургическая драма, школьная драма. Те же социально-экономические причины выделяют и в народных обрядовых и игровых процессах в одну сторону роль отдельных исполнителей и подчеркивают в них тот же зрелищный элемент, а в другую — зрителей.

Таким образом, в XVII веке обрядовые и игровые действия встают перед русским человеком в новом свете, а именно — в виде зрелища по преимуществу — создается духовный и светский „театр“. Однако, сперва светский театр бытует только в столицах и крупных митрополичьих городах; в конце XVIII века

к ним присоединяются резиденции наместников и усадьбы крупнейших помещиков; в XIX веке он распространяется по мелким провинциальным городам. Всюду же, куда он не успевает проникнуть, т.-е. в толще нашего крестьянства, особенно крестьянства захолустного, вплоть до Октябрьской революции, единственной формой театра продолжают быть действия обрядовые и игровые.

Октябрьская революция, знаменующая кризис буржуазной культуры, знаменует, несомненно, и кризис буржуазного театра и проблем „зрителя“ и „зрелища“. И в ближайшие к революции годы мы все были свидетелями пробуждения нового самодеятельного театра, построенного на коллективном, хорическом начале и слиянии потребителя с производителем. Теперь подведем итог.

20. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ „ТЕАТР“

Театр — это искусство действия; у детей и в первобытных культурах оно выражается в форме игр и плясок; в этих случаях зритель слит воедино с действующим, а потому, как таковой, отсутствует. На более высоких ступенях развития оно находит себе воплощение также и в обрядах; здесь оно сосредоточивается в руках общинных представителей; масса же в целом становится значительно пассивнее (священнослужители и молящиеся). В дальнейшем, происходит полное отделение производителя

от потребителя, самое же действие, в расчете удовлетворения запросов потребителя, осложняется и разнообразится. Театр ярко осознается как фактор, и его стремятся использовать в качестве орудия того или иного воздействия: религиозного (средневековый, иезуитский театр, мистерии), антирелигиозного (пародии средних веков, времен Петра I и театр советский), политического (древне-греческий, французский классический, советский), дидактического (конец XVIII века), увеселительного (потехи XVII в., театр XIX в.). По своей природе, театр объединяет в своей основе ряд музыкальных искусств (слово, пение, инструментальную музыку, движение, танец), но, кроме того, по мере своего развития, присоединяет к себе ряд вспомогательных искусств, ремесел и технических изделий (живопись, архитектура, столярное, плотничное, портняжное мастерство, освещение и т. д.). Их развитие порознь и вместе создает развитие театра в целом; при этом они приходят в очень разнообразные сочетания и, в зависимости от тех или иных социально-экономических условий, в ту или иную эпоху выдвигается на первое место то или иное из основных или вспомогательных искусств. Так создаются: 1) разные виды театра (драматический, оперный, балетный, цирковой, пантомимический и пр.), 2) разные театральные жанры и 3) в пределах каждого из видов — разные театральные стили. Раз возникнув, они продолжают существовать и развиваться не только сообща, но и порознь.

21. Т Е А Т Р И Э С Т Е Т И К А

Расширив понятие „театр“, введя в него обряды, игры, манифестации и пр. и пр., мы тем самым осложнили и без того сложный вопрос, а именно, вопрос об отношении театра к области искусств.

Говоря о театре в расширенном смысле, как об одном из родов искусства, мы тем самым, как будто, с одной стороны, решаем вопрос о подлинной принадлежности его со всеми этими разновидностями к этому роду человеческой деятельности, а с другой — принимаем на себя обязательство применять к нему те точки зрения, которые лежат в основании эстетики. Однако, во-первых, вопрос о принадлежности театра и в обычном значении к категории явлений, именуемых искусством, не вполне выяснен вообще и для нас в частности; тем сложнее это в отношении области игр и обрядов; во-вторых, чрезвычайно сомнительно, чтобы ко всем искусствам можно было применять равные требования, любые, а в том числе и эстетические; и, наконец, в-третьих, сейчас, повидимому, стало вполне ясным, что эстетику следует отделить от теории искусства, а следовательно, и от театра.

Ведь недаром же целый ряд авторитетных представителей науки отрицал театр как искусство. Ведь недаром же мы встречаем целый ряд учреждений и научных трудов, посвященных искусствам, но ни словом при этом не касающихся театра. Несомненно,

либо представители научной и художественной мысли не вполне уверены в том, относится ли театр к миру искусств, либо понятие искусства, как оно раскрывалось старой эстетикой, нуждается в пересмотре. Мы примыкаем к этой последней точке зрения и, если сейчас и относим театр к этой области, то только при условии иного истолкования искусств, и, вообще, отмежевания от старой эстетики.

Далее, научно-художественная мысль переживала эпоху, когда ей хотелось *reduire les beaux arts aux mêmes principes*, когда хотелось найти эстетические законы, общие всем родам и видам искусства. Но чем настойчивей проводилась эта линия, тем ярче обнаруживалось, что за скобки может быть взято очень немного и что каждое из искусств в формальном отношении развивалось и живет на основании своих индивидуальных законов. Это в особенности касается театра, где видную роль играет техника, где в основе лежит творчество актера, представляющего собою в одно и то же время и художника, и материал, и творца, и произведение искусства; где в обычном случае действует сложно организованный коллектив и где произведение искусства — продукт производства — не вещественно и не живет во времени.

Сравнительно проще разрешается вопрос о связи искусств, в частности театра, с эстетикой, как отраслью философии, трактующей о красоте. Наблюдения над произведениями искусств неминуемо или приводят к убеждению, что красота является далеко

не общим признаком, или приходится делать парадоксальное заключение, что красивым может быть и безобразное. Мир прекрасного может совпадать с миром искусства, но может и не совпадать с ним вовсе.

Эстетические принципы распространяются на область искусств, в частности на театр, лишь в известные эпохи, характеризуют произведения искусств лишь определенных классов, но и только. Так складывается категория изящных искусств (*les beaux arts*), доступная пониманию лишь избранной публики, в отличие от неизящных искусств, принадлежащих социальным низам, или обслуживающих менее возвышенные потребности привилегированных классов.

22. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Принято считать, что театр является „синтезом искусств“, ибо в театре сочетаются и скульптура, и живопись, и архитектура, и поэзия, и музыка, и танец, и пение, и декламация; но ведь, с другой стороны, в то суммарное целое, каким является современный нам театр, входит также ряд продуктов технического производства: здесь мы видим освещение, механические приспособления, ремесла — плотничное, портняжное и т. д., — словом, новейший театр является результатом художественной деятельности в той же мере, как и технического производ-

ства. Количество и разнохарактерность слагаемых и выдвигает вопрос о том, чему равна сумма. Равна ли общая сумма сумме чисел или, как в алгебраической сумме, так и здесь, итог может оказаться равным нулю, или отрицательной величине? Т.-е. театр, как результативное явление, несмотря на сопричастие в нем целого ряда искусств, сам, в целом, может и не относиться к области искусств? А театр обрядовый, игровой тем более.

Вопрос осложняется еще и тем, что у театра нет определенного, конкретного произведения искусства. Действительно, продукты художественного производства, т.-е. произведения искусства, вообще, глубоко индивидуальны для каждого из родов искусства и в грубых чертах могут быть разбиты на три категории. К первой относятся продукты вещественные, пространственные, такие, где произведение искусства исчерпывается и определяется вещью, очень мало меняющейся во времени; это относится к архитектуре, скульптуре и живописи. Ко второй категории относятся продукты, лишь условно обозначаемые вещественными знаками; потеряйся сегодня ключ к пониманию этих условных знаков, и произведение искусства, заключенное в них, словно исчезнет; сюда относится литература словесная и музыкальная, передаваемая помощью буквенных или нотных обозначений. К третьей категории относятся продукты не вещественные и не обозначаемые, а потому и не сохраняющиеся во времени; например:

песня, декламация, инструментальная музыка, танец. Действительно, кино- и фоно-записи являются лишь их репродукциями, т.-е. воспроизведениями, а буквенные или нотные обозначения переводят их в категорию предшествующую.

Продукт производства театрального стоит особняком, частично относясь ко всем трем категориям. Декорации, конструкции, бутафория, реквизит, костюм, парики, — вещественны. Текст пьес и нотные партитуры, а сплошь да рядом и *mise en scene* — условно обозначаемы буквами, нотами и графиками. Наконец, речь, пение, музыка, движение, т.-е. вся игра актера — не овеществляемы и, в крайнем случае, лишь могут быть репродуцируемы. Мало того, произведение театрального искусства формируется не иначе, как при совпадении всех этих элементов вместе и во времени. Это происходит в профессиональном театре, именно на спектакле; в театре в нашем понимании — при воспроизведении любого обряда, любой игры. На деле вопрос еще сложнее. Производство вещественных частей спектакля предшествует моментам потребления, и порознь они могут быть потребляемы, скажем, в качестве полупродукта; таким потребителем является в первую очередь организатор спектакля в целом, т.-е. режиссер. Здесь, несомненно, есть аналогия со многими другими производствами, хотя там обычно наблюдается физическая или химическая переработка полупродукта, в то время как в театре вещественный

полупродукт спектакля не меняет ни своего состояния, ни своей формы, а только вступает в цепь тех или иных внешних взаимоотношений. Эта группа элементов на протяжении исторического развития театра далеко не всегда бывала налицо и, сплошь да рядом, не во всех 100% — например, в обрядах и играх; — наконец, мы знаем эпохи и стили, когда не бывало декораций, бутафорий, костюмов и т. п. Вторая группа элементов также бывала налицо далеко не всегда и не в 100%; их производство также предшествует моментам потребления; ею, как полупродуктом, также пользуются другие участники производств и то, обычно, только в начале подготовительных работ (в противоположность группе вещественных элементов). Перейдем к третьей группе элементов. Эти последние также образуются ранее момента потребления и затем только воспроизводятся. Модуляции голоса, мимика и движения организуются на репетициях и в высоко квалифицированных предприятиях устанавливаются вполне точно, тем более точно, что в большинстве действований соучаствует ряд лиц, друг другу соподчиняемых. Чем менее совершенно сработаны игра, обряд, спектакль, тем амплитуда отступлений шире, тем больше неожиданностей; в импровизационных действиях акт композиционного творчества ближе всего к моменту потребления. Здесь именно и следует различать два вида творчества актера: искусство композиционное и искусство исполнительское;

это последнее состоит в воспроизведении, в репродуцировании заранее организованного произведения, продукта. Но вследствие того, что продукция относится к сфере явлений психо-физиологических, отличающихся относительной неустойчивостью условий, то и самый продукт — опознаваемый лишь в репродукциях, — не всегда устойчив. Таким образом, в театральном продукте одна группа элементов несколько переменна; на деле колеблются и другие элементы, особенно их взаимные сочетания (расстановка пратикаблей, мебели, световых точек и т. п.), но эти колебания минимальны и не значущи.

Переменная группа элементов (актер и его игра) и представляет собою основную часть спектакля в целом. Она состоит из ряда звучаний и движений, при чем в разных случаях могут быть налицо разные пропорции того и другого из слагаемых.

23. Т Е А Т Р „ Р У С С К И Й “

В русском театре мы имеем дело с систематическим рядом иноземных влияний, отлагавшихся подобно тому, как отлагается ил на дно водного бассейна; эти отложения пронизывали собою элементы нашего самобытного театра, дав в итоге химически и механически сложное тело.

Здесь следует, однако, иметь в виду, что влияния воспринимаются далеко не случайно, что воспринимается только то, для восприятия чего есть благо-

приятная почва; что, оседая на любую почву, чужая форма всегда приобретает местный характер и ассимилируется.

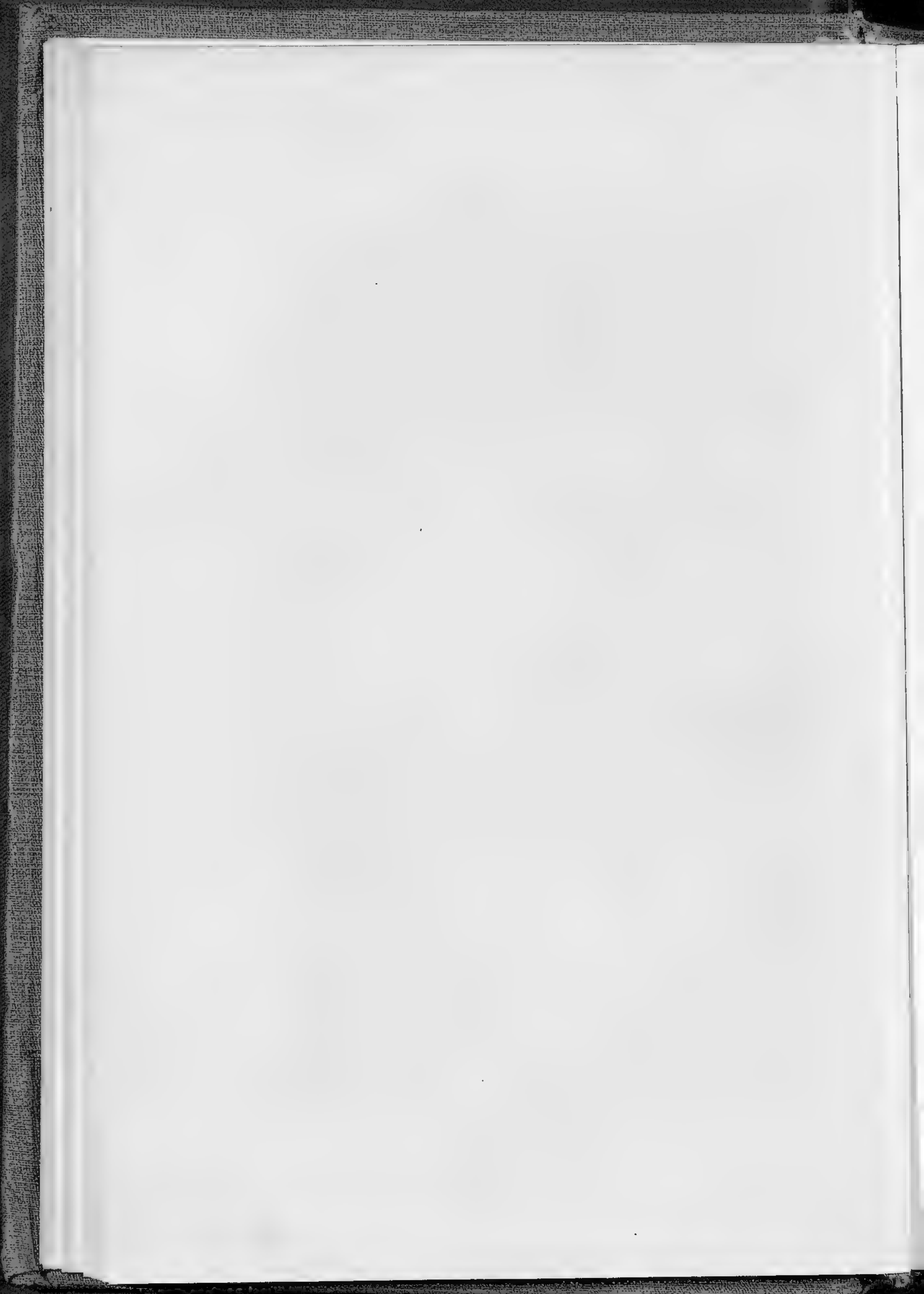
24. „О С Н О В Н О Й“ М А С С И В

Нашим „основным“ национальным массивом является наша языческая культура; собственно и этот массив состоит из целого ряда наслоений восточных, южных и западных; только отдаленность эпохи и отсутствие достаточного количества документальных данных не позволяют нам с точностью в них разобратся. Чем ближе к нашему времени, тем больше наша языческая культура осложнялась новейшими наслоениями, о которых речь будет ниже.

Торговые и военные сношения с Византией начались прежде, чем наша языческая культура созрела вполне, и потому, например, наш языческий олимп сложился гораздо позже того, как официальной государственной религией стало византийское христианство; и потому, расцвет языческой обрядности относится не ранее, чем к XII веку. Принятие христианства первоначально было чисто внешним, обрядовым, но именно благодаря этому оно пронизало нашу языческую обрядность, которая, следовательно, и развилась уже в смешанной форме. Чисто языческих обрядов мы почти не знаем, громадное же их большинство представляет собою капризное, своеобразное, подчас даже курьезное



ХОРОВОДНАЯ ИГРА „ПОСЕЯЛИ ДЕВКИ ЛЕН“



сплетение обрядовых форм языческих и христианских. Так или иначе, но все же „народная“ обрядность получила у нас свое развитие, и только во второй половине XIX века мы наблюдаем, как она начинает блекнуть и исчезать, удерживаясь лишь на далеких окраинах. Народная обрядность для лиц, усвоивших традиционное представление о театре, если и являет собою эмбрион драмы, то во всяком случае не может быть объектом театрального восприятия. Однако, стоит кому-нибудь побывать на деревенской свадьбе, похоронах и др. развитых обрядах, чтобы убедиться в громадном „театральном“ удовольствии, полученном лицами, не причастными к обряду. Явно театральный для нас в обычном смысле характер, напр., свадебного обряда давал повод многим этнографам записывать его, как театральную пьесу. Это-то обстоятельство много раз давало повод нашим драматургам строить на обрядах свои театральные пьесы. Не говоря о мелких вкраплениях, подобных сцене в „Бедности не порок“ Островского, мы знаем, с конца XVIII века, со времен „Гостинного двора“ Матинского и „Мельника, колдуна и свата“ Аблесимова, кончая Обрядом Русской Народной Свадьбы, ставящимся с 1923 г. Государственным Экспериментальным Театром в Ленинграде, Москве, Пскове и др. городах, ряд более или менее подробно воспроизводящих обряд постановок.

Народная обрядность переживала и переживает свою эволюцию, выражающуюся в постепенном ее

переходе в действие игровое. Это бросается в глаза при сравнении того же свадебного обряда северных русских губерний с обрядом средней полосы; в примосковском районе свадьба имеет комедийный, скомороший характер, в то время как на севере она отличается суровостью и трагизмом; на севере еще недавно священник совершал только обряд венчания, а вне церкви его место, сплошь да рядом, занимал „вежливой“ или „сторож“, т.-е. колдун, и весь обряд изобиловал заговорами, заклинаниями и, вообще, явными следами язычества. На постепенную трансформацию обряда в игру указывает также то, что преимущественно в средней полосе России с давних пор установилось выражение „играть“ свадьбу, а на Украине и в Польше свадьба называется „весіля“, wesele, т.-е. веселие. Многие народные игры полны следов недавних обрядов и имеют настолько явно развитой театральный характер, что относятся учеными к области народного театра, именно — народной комедии. Обрядовый и игровой обиход знает и своих „актеров“ — это старинный игрец — скоморох, это дружки, плачей (вытницы, во пленницы) и пр.

25. ВЛИЯНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ТЕАТРА

Первой значительной иностранной прививкой была христианская византийская. Христианство, да еще аскетическое византийское, было глубоко чуждо

нашим предкам и, если экономические причины вынуждали принимать его тех из них, которые непосредственно сносились с греками, которые жили по артериям этих сношений,—наши „верхи“, то „провинция“, „низы“ протестовали тем сильнее, чем более от них были далеки. Христианство распространялось очень медленно, насильственно, и народ, лишенный подчас возможности протестовать явно, протестовал внутренне, принимая христианство чисто внешне, наклеивая христианские ярлыки на языческие понятия; как мы говорили уже выше, многие языческие понятия живут еще и до сих пор, не говоря о том, что целый ряд народностей у нас до сих пор исповедует язычество. Но постепенно христианство впиталось в нашу почву, и наша языческая обрядность порою оказалась замещенной христианской, а порою с нею сочеталась. В эпоху нашего феодализма, т.-е. с XIII по XVI века, при поддержке татар, церковь достигла невероятного могущества, а с могуществом—и великолепия; она перенимала с Востока всю пышную обрядность „Великой“ церкви. Христианская обрядность пришла к нам уже вполне сложившейся, со своими уставами, т.-е. записанными текстами и сценариями всего богослужения и точным распределением ролей; русская церковь раболепно следовала букве уставов и, если и отступала от них, то только по неразумению и безграмотности. Как мы в этом убедимся ниже, эта обрядность была оформлением не только

и далеко не одних суеверных мистических представлений, но в сильнейшей степени была рассчитана на задачи религиозной пропаганды, а потому отличалась особой изобразительностью, пышностью и разнообразием, быть-может скудными для современного нам театрала, но богатыми для указанной эпохи. Объяснение тому надо искать, очевидно, в театральном происхождении христианской обрядности (подр. см. главу III). При том *mise en scène*, хирономия (закон движения рук), декламационная и певческая манеры были не случайны, но также твердо установлены, и, будучи совершенно чужды и непонятны нашим предкам, со всем прочим производили прежде всего сугубо „театральное“, в обычном смысле, впечатление, которое, по крайней мере первое время, несомненно, было сильнее религиозного чувства. XVII век был поворотным в области русской церковной истории. С одной стороны, церковность в России к этому времени окончательно расцвела, с другой же стороны, именно с этого времени она вошла в столкновение с церковностью латинской, и на линии их встречи, в той же бывшей Киевской Руси, начала подчиняться влиянию этой последней. Наряду с внешним врагом, у церкви в России оказался враг внутренний—это возвышавшаяся светская власть. Феодальный быт переживал предсмертную агонию, и торговому капитализму было по пути с властью светской, а не духовной. Петр I упразднил патриарха, а с ним—пышную церковную обряд-

ность. Духовенство особенно дорожило обрядом шествия на ослати в Вербное воскресенье, когда царь выказывал свое смирение тем, что вел под уздцы коня, на котором сидел патриарх. И Петр I из всех обрядов сохранил только обряд умовения ног в страстной четверг, когда высший в городе духовный сановник — митрополит — выказывает свое смирение тем, что моет ноги двенадцати священникам. Современное Петру I антирелигиозное движение привело, как известно, даже к устройству публичных пародий на церковные обряды. Возможно, что отсюда это проникло и в крестьянскую среду, которая создала сцены пародий на обряд венчания и похорон в известных народных играх-комедиях — напр.: Маврух и Царь Максимилиан. Повторяем, как ни была чужда нашим предкам византийская церковная обрядность, однако, действуя на протяжении долгих веков, она сумела прочно войти в быт наших предков и сделаться типичным явлением в этом быту.

26. ВЛИЯНИЕ ПОЛЬСКОГО ТЕАТРА

Хронологически следующей была прививка польского влияния. Однако, она не утверждала нового типа действий, а лишь толкала на ускорение темпа развития действия церковные. Этот, так называемый — по месту своего применения в духовных школах — „школьный“ театр, имеет свою достаточно известную историю развития сначала у люте-

ран, затем у иезуитов и, наконец, у нас; везде он возникал, как педагогический прием, и развивался, как орудие церковной пропаганды, с падением значения церкви взявши на себя пропаганду политическую (эволюция мистерий в панегирические действия). Но, если теоретически этот театр и следовал правилам иезуитской поэтики и реторики и вытекавшей отсюда теории театра, то практически он опирался на наше духовенство, выполнявшее роль драматургов и режиссеров, и на будущее духовенство — семинарскую молодежь, выполнявшее роль актеров, а потому был только разновидностью нашего церковного театра. Это сильно отличало нашего школьного актера от школьного актера иезуитского. Значение школьного театра состоит, главным образом, в том, что с его действий было снято табу: роли исполнялись и не священнослужителями. Кроме того, школьный театр, не довольствуясь полумолитвенным, полужрелищным восприятием, которое предполагалось при иных в особенности так называемых „особых“ богослужениях (пещное действо, шествие на ослати, умовение ног и пр. и пр.), он требовал восприятия сначала преимущественно, а затем вполне зрелищного, т.-е. знаменовал становление театра в обычном смысле. Падение церковного театра сказалось не только в этом, но также и в расширении круга тем и в их разработке. В деле развития „театральных“ вкусов школьный театр сыграл большую роль в окрест-

ностях митрополичьих епархий: семинары состояли из ближних крестьян, мещан и детей городского и сельского духовенства; на каникулы они расходились по своим городам, селам и деревням, где и повторяли свои школьные опыты. Школьный театр во всяком случае был явлением исключительно городским, и потому, с переходом к XIX веку, уступил свое место театру светскому.

Но как бы ни эволюционировал наш церковный театр, церковная декламационная манера прочно засела в русском крестьянстве благодаря, в особенности, церковно-приходским школам, долгое время, особенно в провинции, единственным. Вспомним, что мы еще недавно без труда узнавали семинариста именно поговору. В одном из свадебных обрядов северных губерний, невеста, делая вид, что она не узнает пришедших к ней друзей, спрашивает подруг: кто бы это был? — с виду-де они будто чину мужицкого, по обращению — чину господского, а „по пригласицу — чину поповского“. Несомненно, это значит, что манера друзей говорить свои длинные стихотворные обращения к невесте была манерой церковной. Такая „декламация“ насаждалась среди русского крестьянства почти вплоть до 1917 г. церковно-приходскими школами.

По примеру театра духовных школ, с начала XVIII века постоянно заводят у себя „школьный“ театр. все наши школы — это явление мы наблюдаем

и сейчас, — однако, этот светский школьный театр ничего общего с только-что описанным не имеет.

27. ВЛИЯНИЕ НЕМЕЦКОГО ТЕАТРА

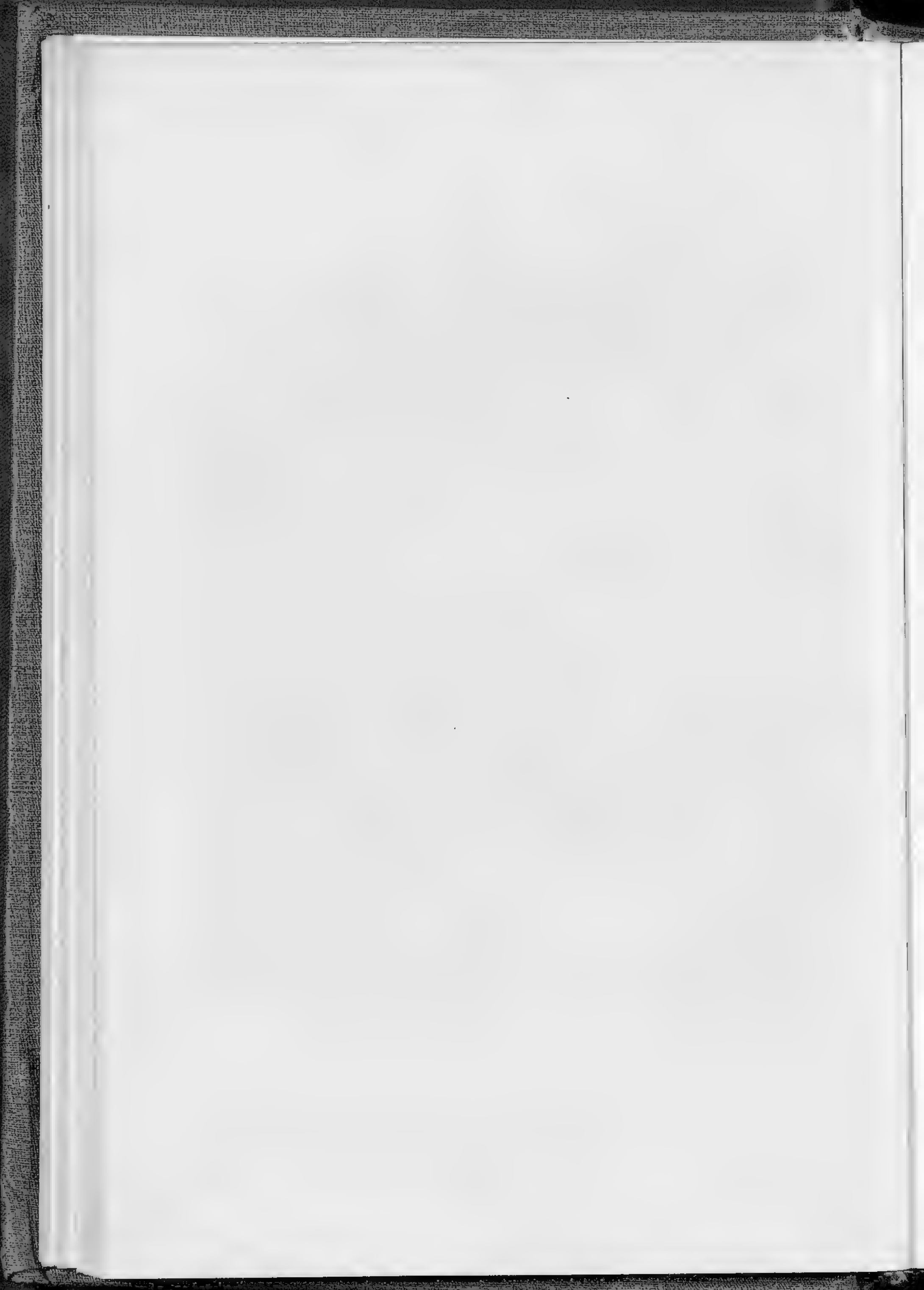
Театр школьный польско-византийского влияния, как и вообще какой бы то ни было „театр“, мог возникнуть в России только при наличии подходящей социально-экономической обстановки. Дело было в возвышении значения торгового капитала и буржуазии. Только при этих условиях мог создаться театр-зрелище, могла вырасти роль отдельного актера, и ему могло вмениться в обязанность потешать, угождать, служить. Кстати, только с этого времени у нас появляется и специальный театральный словарь. Горнилом подобной эволюции были, однако, не церковь и не школа, а город, стольный город, Москва, а в нем та его часть, где жили представители уже сложившейся, ярко выраженной буржуазии, где лозунгом был торговый капитализм, — именно Немецкая слобода. Среди иноземных купцов и всевозможных ремесленников, ее населявших, были, несомненно, лица, причастные к западно-европейскому театру или хотя бы прекрасно с ним знакомые. Это не замедлило сказаться на нашем быту: потребность в „потехе“ росла, и та же Немецкая слобода удовлетворяла ее всеми зависевшими от нее мерами.

Дети русских царей постоянно получают в подарок разнообразные музыкальные хитроумности:



ПРОВОДЫ МАСЛЯНИЦЫ

VI



музыкальные инструменты, органчики, заводные шкатулки и пр. и пр. К потешникам царским русского происхождения присоединяются потешники из иноземцев. С Мариной Мнишек прибыл в Москву целый оркестр музыкантов; что же касается Романовых, то, не успели избрать на престол Михаила Федоровича, как в мае 1613 г. был издан указ выстроить специальную Потешную Палату, — это первое театральное здание в России. Штат этой палаты знает не только русских бахарей, гусельников, домрачеев и пр. Здесь с самого же ее основания встречаются немцы, удивляющие царя своим иноземным мастерством; им в обучение отдают русских ребят, и они учат их „по канатам ходить, танцевать, и всяким потехам... да по барабанам бить“. Между этим примитивным искусством и теми немецкими спектаклями, которые мы видим в конце того же века в Москве, нет, казалось бы, ничего общего; но ведь дело в том, что это-то и было своеобразным театральным искусством наводнивших в ту пору немецкие земли англо-немецких актеров. Только после окончания тридцатилетней войны, т.-е. после 1648 г., начинается в немецкой земле то новое театральное искусство, которое не замедляет переброситься и на нашу территорию. И действительно, начало 60-х годов знаменуется, с одной стороны, спектаклем 1664 г., в посольском доме в Немецкой слободе — спектаклем, несомненно, не первым и не последним в ряду ему подобных, — а с другой

стороны, в 1660 году царь Алексей Михайлович поручает отправляемому за границу за разными мастерами иноземцу Ивану Гебдону привезти между прочим „мастеров комедии делать“ и музыкантов. Возможно, что это поручение было первым, но во всяком случае не последним. Повторяет его Алексей Михайлович в 1672 году и Петр I в 1702 г.; с 1720 г. выписывание иностранных актеров из-за границы становится делом обычным. Гебдон, повидимому, актеров не достал; в 1672 г. удалось добыть только музыкантов; наконец, с 1742 г. начинается систематическое посещение России немецкими актерами. Не дожидаясь результатов посольства за границу, в 1672 г. царь обошелся местными средствами: придворные спектакли, как известно, были налажены силами жителей той же Немецкой слободы. Итак, театр немецкого направления входил в русскую действительность следующими путями: 1) через Немецкую слободу, культивировавшую театр и у себя, и поставлявшую двору актеров, учителей театрального искусства, драматургов и режиссеров, и 2) при посредстве специальных посольств за актерами за границу, сменившихся затем перепиской со специальными агентами. С одной стороны, театр этот был явлением чисто придворным, но в то же время, выходя из среды иностранной буржуазии, жившей в Немецкой слободе, и со времени Петра I посещаемый именно горожанами: купцами, ремесленниками, он вплоть до начала XIX века был театром

нашей, торговой буржуазии. Как известно, Петр открыл доступ в театр „вольным“ людям, старался выписать славянских, т.-е. говоривших на схожем языке, актеров и даже посылал актеров в глубь провинции в целях разъяснения народу своих реформ. В середине XVIII века немецкий театр становится предприятием частным, и обе столицы каждый год видят его у себя. Двор в эту эпоху нашел себе более подходящий театр — оперный и балетный у итальянцев, драматический — у французов. Влияние немецкого театра возобновляется в начале и в конце XIX столетия („коцебятина“ и мейнингенцы).

28. ВЛИЯНИЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕАТРА

По вступлении Анны Иоанновны на престол, польский король прислал ей часть своей итальянской труппы; с этих пор итальянский театр прочно утверждается при русском дворе, распространяясь в XIX веке на крупные провинциальные города (Одесса и др.) Итальянская народная комедия к этому времени была уже в упадке, и ей на смену шел театр литературный. Однако, первое время все же мы видим при русском дворе итальянскую импровизационную комедию. Актеры этой комедии были мастерами на все руки, и один из них, скрипач Пиетро Миро, был в то же время и придворным шутом Анны Иоанновны и попал в нескольких редакциях в русские народные лубочные картинки.

Но как ни примитивен был в то время наш придворный этикет, однако, крепнувшему абсолютизму нужен был отнюдь не демократический театр, т.-е. не народная комедия, — ему требовались пышные оперно-балетные спектакли, и потому при дворе она вскоре уступила место тогда лучшим в мире итальянским опере и балету, затем у нас надолго и прочно утвердившимся; иначе было в третьем сословии: маски итальянской комедии нашли себе приют в родственной им обстановке — в балаганах и в цирке, где живут еще и до сих пор. Вкус к ним пробудился и в господствовавшем театральном стиле не задолго до революции. В опере и балете итальянский театр создал у нас целую эру, яркую и продолжительную; итальянская музыка отразилась даже на нашей церковной музыке, исказила записи русских народных песен и была в неоспоримом почете до тех пор, пока во второй половине XIX века не создалась так называемая могучая русская кучка — Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин и др., — а в балете итальянские танцевальные приемы не нашли себе серьезного конкурента во французской балетной школе.

29. ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА

Если русский музыкальный театр всецело и надолго подчиняется влиянию итальянскому, то русский драматический театр всецело и надолго пора-

бощается влиянию французскому. Оно пришло к нам с расцветом абсолютизма. Блеск двора Людовиков составлял предмет вождения и зависти всех прочих европейских дворов, а в том числе и русского, и Елизавета Петровна, к тому же окруженная в молодости французскими учителями, затем даже прочившаяся в невесты Людовику XV, да еще сменившая на престоле немецких выходцев, сменила и придворное немецкое влияние французским; это был театр расцвета абсолютизма, он был потребностью нашего двора. Весной 1741 года французская труппа Сериньи уже была в России. Слава Корнеля, Расина и Вольтера в то время гремела на Западе, и придворно-аристократические круги набросились на французские спектакли, модные, хотя своей напыщенностью и глубоко им чуждые. В лице учителей французского языка мы нашли и первых учителей этого драматического искусства: на святках 1747—1748 гг. в то самое время, когда Сумароков написал свою в расиновском духе трагедию „Хорев“, учитель французского языка в Сухопутном Шляхетском Корпусе в Петербурге разучил и поставил с кадетами „Заиру“ Вольтера на французском языке. Среди исполнителей были те самые Мелиссино, Свистунов и Остервальд, которые через несколько лет оказались в роли учителей русского драматического искусства и проходили трагедии с отданными в корпус ярославскими семинарами и певчими, образовавшими затем русскую труппу. Пример французского учителя

оказался заманчивым, и на святках 1749—1750 гг. кадеты уже исполняют Сумароковские трагедии у себя в корпусе, а затем и при дворе.

Учрежденный в 1756 г. Российский придворный театр был построен преимущественно на Сумароковском, т.-е. французском подражательном репертуаре, директором театра был поставлен не кто другой, как тот же российский Расин — Сумароков, и его главными актерами были ученики Мелиссино, Свистунова и Остервальда, в свою очередь учеников французского учителя в Шляхетском Корпусе. Первый историк русского театра А. Малиновский писал о Федоре Волкове, что он декламировал нараспев, повидимому, подражая речитативам итальянских опер; что Волков декламировал нараспев — нет ничего удивительного, иначе и быть не могло; но происхождение этого распева понималось Малиновским неверно: его истоки надо искать, правда, с одной стороны, в церковной псалмодии, унаследованной им из Ярославля, но с другой, в особенности, в распевной французской классической декламации, воспринятой им от Мелиссино, Свистунова и Остервальда. Французская школа игры упрочилась, когда через несколько времени, после учреждения Российского придворного театра, а именно в 1765 г. и в 1767 г. еще однажды ездил в Париж, специально для изучения игры знаменитых в то время французских актеров, Ив. Дмитриевской. Его наблюдения принесли ему, повидимому, громад-

ную пользу, что подтверждается прессой, восторженно приветствовавшей новые черты его игры после посещения им Парижа.

Позаимствование французских приемов игры продолжалось и далее в дворянском театре, напр. через А. А. Шаховского, но в особенности через гастролировавших в России французских актеров — напр. Жорж и пр. Напыщенная французская школа, как известно, опрощалась и в самой Франции, с постепенным падением значения аристократии и с возвышением значения буржуазии; наша торговая буржуазия охотнее откликалась на влияние немецкое; и потом, с появлением разночинной интеллигенции, французская школа постепенно опрощалась, пока реализм на сцене не восторжествовал во второй половине XIX века и в игре Московского Художественного Театра в начале XX. Однако, как ни редели ряды русских актеров французского толка, как ни опрощались они с годами, все же эта школа жива и сейчас.

30. НАЦИОНАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Национальное движение в театре характерно для нашей мелкой буржуазии и выросло на почве реализма, принесенного к нам немецким театром. Реалистический театр создал особый жанр — бытовую комедию, которая быстро рассталась с иностранными сюжетами и обратилась к русской действи-

тельности. Впрочем, эта последняя отражалась преимущественно в сюжете, в тематике, с формальной же стороны театр этот был мало самостоятелен.

Итак, наша театральная культура впитала в себя влияния: византийского, польского немецкого, итальянского и французского театров. Первое влияние сказалось еще в период, предшествующий становлению театра в обычном смысле, хотя и несет с собой все черты обычного театрального действия. Последние четыре уже касаются театра в современном смысле слова. Каждая из этих прививок оставляла на театральном стиле и мастерстве свои следы, более или менее значительные. И, тем не менее, все они оказались преодоленными нашим театром, и уже в позднейшее время—с самого начала XX века и до сегодняшнего дня—русский театр на много перерос Западный.

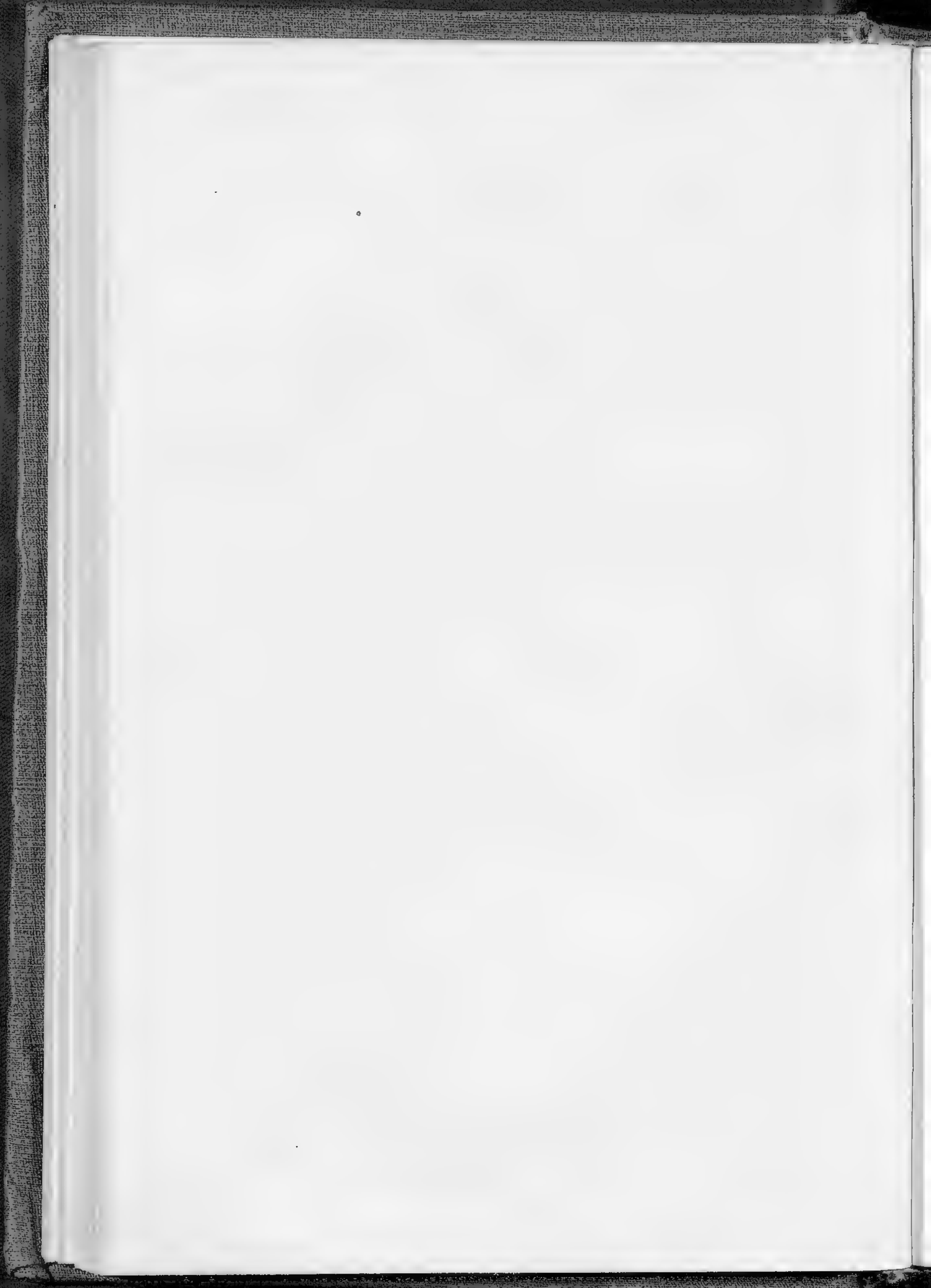


ТРОИ́ЧНЫЙ ОБРЯД С БЕРЕЗКОЙ



Г Л А В А В Т О Р А Я

ТЕАТР СЕМЕЙНО-
ПЛЕМЕННОЙ ОБЩИНЫ



ГЛАВА ВТОРАЯ

1. ПЕРВОБЫТНАЯ ФОРМА ХОЗЯЙСТВА

Изначальная деятельность наших предков определялась тесным кругом биологических потребностей — питания и размножения. Потребности питания первоначально удовлетворялись естественными достатками, получаемыми в готовом виде в природе, — корнеплодами, пресмыкающимися, рыбой, насекомыми, зверьми и людьми. Отсюда и характер первобытных добывающих производств. Наши предки занимались истари пчеловодством, рыболовством, птицеводством, звероловством; при этом самым серьезным объектом охоты был медведь.⁷³ Что касается антропофагии, то в памятниках народного творчества она оставила очень слабое отражение. Знали они и земледелие, долгое время не имевшее, однако, сколько-нибудь организованного характера; первым злаком, засеваемым ими, был самый неприхотливый — просо; постоянных пашен не было; наши предки сжигали лес и кустарники, и на их пепелище производили засев; собрав жатву, они переходили к новой площади и т. д.; орудием служило сучковатое дерево — мотыга. Земледелие привело их к прируче-

нию и использованию животных, т.-е. к скотоводству, носившему первоначально выгонный характер, следы чего сохранились и до сих пор (оленоводство на севере, овцеводство в Новороссии). Все добывающие производства были экстенсивными, т.-е. хищническими; поэтому, когда опустошалась занимаемая площадь, ничего не оставалось, как переходить на новое место. Преимущественность того или иного занятия определялась условиями географическими.

Появление производств обрабатывающих знаменует уже новую эру в жизни первобытного человека. Исторические данные о славянах относятся именно к этой стадии. Наши предки занимались изготовлением воска, выделкой мехов (скоры) — скорняжством выпечкой хлеба, варкой браги и ткацким мастерством — изготовлением тканей из льна, конопли и шерсти. Хозяйство было натуральным и замкнутым, т.-е. продукция потреблялась тесным кругом самих производителей, вырабатывающих все, в чем у них только была нужда.

Приемы действий первоначально были случайны. Однако, в особенности с переходом к производствам обрабатывающим, невольно складывались приемы „обычные“, т.-е. обыкновение поступать в том или другом случае так, а не иначе; при этом человек наделял объект своих действий всеми теми качествами, которыми обладал и сам, а следовательно и волей — доброй или злой; явления, которыми человек не был в силах распоряжаться, в нем невольно

вызывали заботу об умилоствлении. Не будучи в силах справиться с ними лично, человек приписывал удачные результаты не себе, а своим приемам, которые таким образом приобретали решающее, магическое, таинственное для человека значение. Отсюда суеверное отношение к обычному приему — к обычаю, отсюда суеверный обычай, т.-е. обряд.

Производственные действия человека на этой ступени развития, в значительной степени, представляют собою действия обрядовые, вследствие чего мы и называем эту категорию действий обрядово-производственной. Производственные обряды отличаются от всех других обрядов величайшей непрочностью благодаря тому, что, во-первых, под давлением экономических условий, имеют тенденцию к упрощению и переходят в процессы чисто-трудовые, дающие максимум результата при минимальной затрате сил, а во-вторых, благодаря тому, что со временем меняются, совершенствуются и самые технические приемы. Производственные обряды либо вовсе исчезают, либо выделяются из трудовых процессов и переходят в состав тех или иных культов, либо выветриваются в обычай, уже лишенный однако смысла, а потому быстро оставляемый, либо превращаются в игру. Наиболее известные и развитые из производственных обрядов — обряды скотоводческие, охотничьи, земледельческие, ткацкие.

2. ПЕРВОБЫТНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Способы добывания пищи определяли и общественную организацию наших предков. Трудности и опасности, с которыми оно было сопряжено, вынуждали их селиться и жить группами, но, с другой стороны, ограниченность естественных природных возможностей и достатков и хищничество в системе хозяйствования заставляли их жить небольшими группами (семьями); это же делало их и легкими на подъем при вынужденных переселениях. Наша старейшая семья уже знает форму патриархальную, обычно отвечающую земледельческому образу жизни: во главе семьи стоял домовладыка — отец, батюшка, пользовавшийся по отношению к семье высшей и неограниченной властью. Перемена в численном составе семьи была для нее важным событием — отсюда значение родин и смерти. Для первобытной семьи покойник был прежде всего ненужным балластом, небезопасным в гигиеническом отношении, — отсюда стремление как-нибудь избавиться от него. Способы избавления определялись географическими и производственными условиями. Труп либо просто выбрасывали, либо, положив в ладью, спускали по реке; земледельцы имели возможность засыпать холмообразно землей или закапывать в землю. Наряду с этим практиковалось и трупосожжение. Момент смерти и погребения обрастал целой системой обрядовых действий — так называемых похоронных обрядов.

Другим важным моментом было рождение ребенка, сопровождавшееся рядом действий, направленных к сохранению жизни матери и ребенка, т.-е. действий элементарно-профилактических, санитарных и, конечно, не всегда рациональных, но имевших для наших предков магическое значение и тоже выразившихся в специальные обряды.

Коитус первоначально не выходил за пределы семьи и рода, но, повидимому, ухудшение потомства при кровосмешительстве привело к стремлению сожителства с инородной особью. Экономические нужды не допускали убыли семьи и, наоборот, с развитием производства, требовали ее увеличения; сожителство же с членом чужой семьи влекло за собою оставление ребенка в той семье, к которой принадлежала мать. Так и было при матриархате. Но в земледельческом патриархате перешли поневоле к системе умыкания женщины; при этом мужчина получал в свою семью и новую работницу, и ее детей. Семья, к которой принадлежала женщина, старалась ее защитить и, в худшем случае, мстить; но все могло оканчиваться и мирным путем — женщину выкупали, платя за нее вено; однако, так как первое время она все же была чужой в новой семье, необходимым оказалось снабжать ее на время некоторыми припасами, особенно одеждой, бельем и инвентарем — еду получить было проще; так создавалось приданое. С развитием отношений торговых — женщину стали покупать;

выкуп невесты у семьи и ее подруг при этом сопровождался обычными торговыми надувательствами: подменой приданого или даже самой невесты. Все эти моменты нашли соответственное выражение в свадебных обрядах.

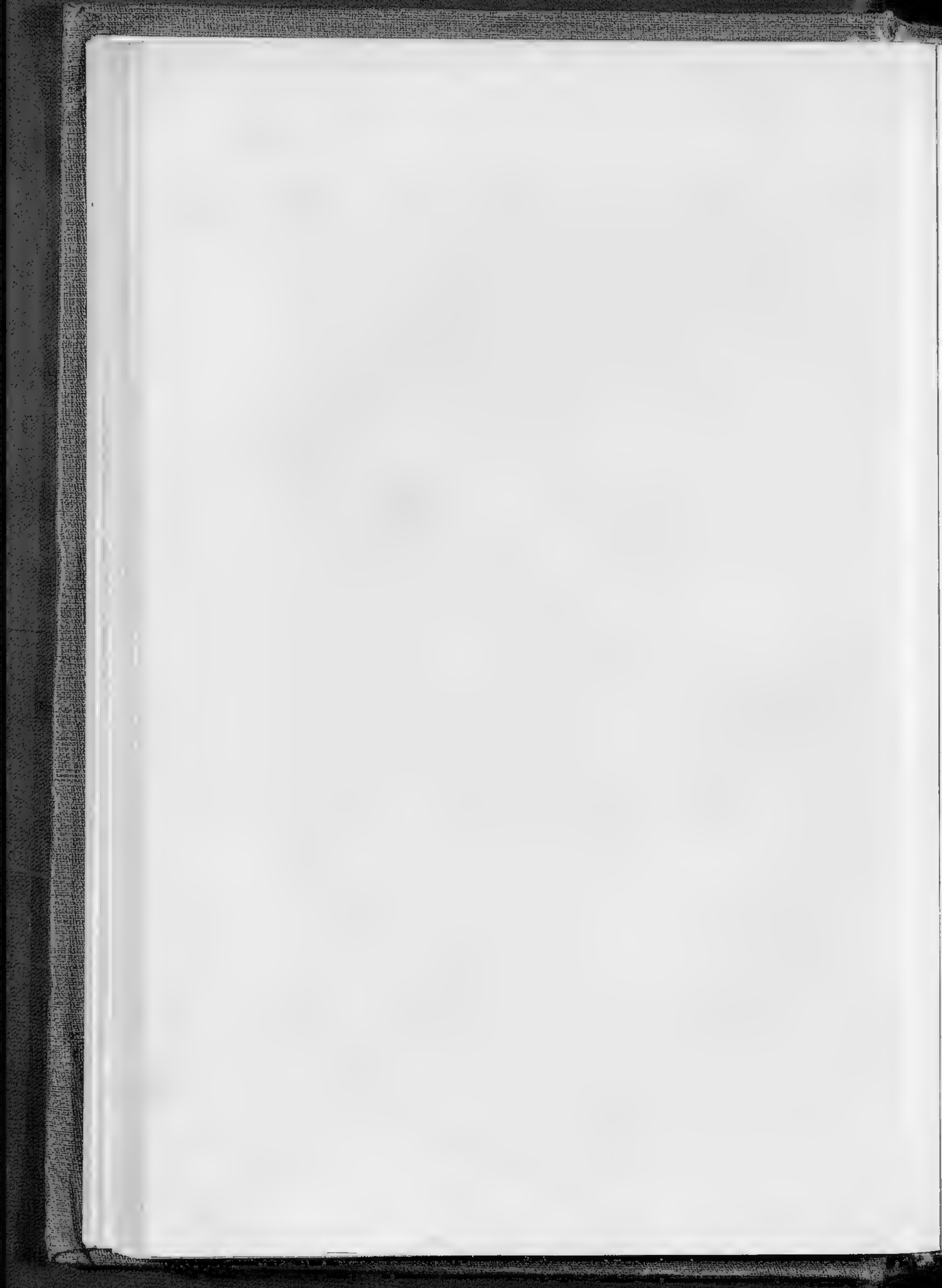
Характер отношений разных родов между собой определялся характером встречных интересов и потому они были либо враждебными, либо мирными, и здесь происходили то восстания одного рода на другой, то мирные договоры между родственными семьями — племенные объединения.

Война и торговля первоначально не входили в круг занятий всего населения и составляли удел князей и их дружин.

Из всего сказанного ясно, что общественные внутренние, т.-е. семейные обряды, вырабатывались у населения в целом; к ним мы сейчас и перейдем. Что же касается обрядов общественных внешних — „международных“ — военных и торговых, то они вырабатывались только у небольшой группы лиц. Вот почему, например, наше мирное население не знало воинственных плясок, но так богато любовными, свадебными и похоронными обрядами, песнями и плясками. Торговая обрядность сложилась у него позднее и постепенно, по мере развития межродовых отношений и полнее всего сохранилась именно в обрядах свадебных. Прочность семейного строя повлекла за собою и прочность семейных обрядов, очень долгое время державшихся даже без присоеди-



ПОХОРОНЫ КОСТРОМЫ, ВЕСЕННЯЯ ОБРЯДОВАЯ ИГРА
VIII



нения христианских обрядовых элементов: в XI веке по-христиански венчались только князья и бояре (Канонич. ответы митр. Иоанна II, Памятн. др. рус. канонич. права стр. 1—20); впоследствии же христианское венчание, благословения и молитвословия слились с „народными“ обрядами и очень долгое время составляли самую незначительную, неважную, только официально необходимую их часть.

3. ПЕРВОБЫТНАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Разрозненные религиозные представления еще не являются культом; они воплощаются в такие же разрозненные и беспорядочные, как и они сами, действия, сплошь да рядом не приобретающие не только сложных организованных очертаний культов, но даже простых законченных обрядов. И вот, по дошедшим до нас отрывочным материалам, мы можем с уверенностью говорить лишь о земледельческих и семейных культах наших предков; о каких бы то ни было других мы можем строить лишь одни предположения.

Жизнь земледельца, само собой разумеется, находится в непосредственной зависимости от стихийных явлений, сосредоточенных вокруг смены времен года. Были ль в этой области у нас какие-нибудь отдельные божества и если да, — то какие именно, сказать трудно. Во всяком случае, среди вереницы наименований богов, следует различать—во-первых—язы-

ческих богов позднейших, привезенных к нам варягами, культы которых не проникли в толщу всего населения, от исконных старейших; во-вторых — языческих богов, действительно бывших у нас, от присочиненных отцами церкви, летописцами и учеными; в-третьих — богов и полубогов от демонов и духов; в-четвертых — самых богов от тех слов, которым по ошибке придавали и придают значение собственных имен богов или духов, но которые исторически не связаны ни с какими демонологическими понятиями и представлениями, а являются чисто бытовыми, и, наконец, в-пятых — богов подлинно языческих от богов, возникших на почве христианского мифа.

В итоге всех этих соображений мы не находим славянских исконных народных божеств; к варяжским относим — Перуна; Дажь-бог, Стрибог и Велес по происхождению нам кажутся не вполне ясными; остальные имена — или присочинены, или относятся к категории мелких духов. Принимаемыми за имена богов, но никогда к таковым не относившимися, нам кажутся названия: Ярило, Кострома, Кострубонько и слова Лада, Лель, Коляда и т. п.; наконец, Иван Купайло или Купало — не что иное, как Иван Креститель (Купало от глагола купать — крестить), а Мара, Марена — Марина, Мария, (Иван да Марья) — только женское имя. Формирование нашего Олимпа со сложными взаимоотношениями власти и подчинения могло начаться только с переходом

к феодализму, ибо, только видя на земле то или иное соотношение сил и властей, человек мог его приписывать силам и властям божественным. Но в эту пору мы подпали под византийское христианское влияние, с точно выкристаллизовавшимся Олимпом христианским,—потому-то языческий Олимп у нас так и не сформировался. Тем временем, сознание зависимости земледельческих работ от времен года не менялось, и наши предки, независимо от культа богов, а быть может и взамен их, создали культ времен года: зимнего и летнего солнцеворотов и весеннего равноденствия; осеннее равноденствие стояло вне земледельческих событий, и потому не отмечено никакими обрядами, играми и празднествами. Так как эти обряды стояли в сущности вне культа богов, то с заменой одной религиозной системы другой они не исчезли, но, соединив черты той и другой, лишь утрачивали мало по малу свой обрядовый, суеверный, магический характер и переходили в празднества — игрища или, просто-напросто, в игры. Их прочность ясно учуяли насадители христианской религии и, одной рукой борясь с ними, тем не менее к большинству из них приурочили свои праздники, наложив одни на другие.

4. ОБРЯДЫ СКОТОВОДЧЕСКИЕ

Из числа обрядов производственных добывающих у наших предков и их ближайших соседей наиболее яркими были, а местами наблюдаются и сейчас,

следующие: из охотничьих — собачьи и медвежьи; из скотоводческих — свиные и коровьи; наконец, из земледельческих — полевые: запашки, засев, жатва (начало и конец) и др. Из производственных обрабатывающих — молотьба и тканье. Продукты этих производств: солома, зерно, хлеб, пиво, овчина, холст и пр., в свою очередь, играют видную роль в других обрядах — похоронных, свадебных и пр.

Обряды скотоводческие сохранились в очень слабой степени, и о них мы можем судить лишь по скудным намекам. Они сосредоточены, по преимуществу, вокруг момента выгона скота в поле. На Кавказе перед выгоном на пастбище овец производится своего рода жертвоприношение: колют овец, одну отдают причту, другую пастухи съедают сами, третью — отдают бедным. (Чурсин. Нар. обычаи и верования Кахетии — Зап. Кавказ, Отд. Геогр. О-ва т. XXV вып. 2 стр. 24—28). У нас кое-какие скотоводческие обряды сохранились преимущественно в Белоруссии; в них, обычно, участвует прут, которым гонят скот, и порог, через который его прогоняют. В последнем случае, освятив скотину, берут „нити“, замыкают их замком и закапывают перед порогом хлева с особым приговором; затем ударяют по этому месту топором и прогоняют через него скот. (В. Иванов. Приметы и поверья крестьян Витебск. губ. — Зап. Сев.-Зап. Отд. Геогр. О-ва 1910 стр. 40, 47, 211); или же, с вечера и всю ночь накануне выгона, тайком, компанией ткнут по-

лотно длиною в ширину улицы; когда же рано утром, еще до восхода солнца, начинают скот выгонять, несколько старух стелют это полотно на краю деревни через улицу, и весь скот пропускают через него; затем полотно и остатки кудели сжигают. (Довнар-Запольский. Выгоны скота, в Минск. губ. — Живая старина. 1893 № 2 стр. 283—284). Кое-какие обряды совершаются при продаже скота, но они относятся к категории общих торговых обрядов, (Сумцов. Культурные переживания. — Киевская старина. 1890 № 2 стр. 324), и при падеже скота.

До нас дошло еще несколько интересных обрядовых действий при заклании животных; так, мордва под новый год справляет даже специальный Свиной праздник — Таунсяй, очевидно, отсюда — наш таусень. В канун нового года завязывают предназначенной для заклания свинье шею полотенцем, втыкают за него ветки из веника, свинью ведут в красный угол избы, здесь ее в последний раз поят, потом идут на середину двора, где, не снимая полотенца, колют; кровь стекает под жертвенный камень „кардо-сярко“. На нем свинью палат, розги прячут и ими на утро будят детей. В Новый год молятся за весь скот Таунь-озайсу — свиному богу; затем отец берет блюдо, на него кладут свиную голову, и вся семья, предшествуемая старшим сыном или дочерью со свиным хвостиком во рту, ходит так по деревне. (Мельников. Очерк Мордвы — Рус. Вестник, 1867 LXXI стр. 423—427).

5. О Б Р Я Д Ы О Х О Т Н И Ч Ь И

Из обрядов охотничьих сохранились обряды, касающиеся собак и в особенности медведей. Так, мы наблюдаем еще до сих пор торжественные похо-

роны собак у охотников-вогулов (Н. Ядринцев. Этногр. Обзор. 1894 № 4) и принесение их в жертву на медвежьем празднике, к которому и перейдем.

Охота на медведя, самого крупного и страшного зверя нашей страны, неминуемо должна быть обставлена рядом сложных обрядов. Нет никакого сомнения в том, что медвежья охота была хорошо знакома и нашим предкам-славянам; однако, медвежьи обряды и празднества сохранились только у других народностей, у нас же мы находим одну медвежью потеху, и только местами осталось верование в очистительную силу медведя. Суммируя наблюдения над бытом, мы можем восстановить интереснейшую картину эволюции медвежьей драмы в целом. Вначале — только добывающее производство — охота, затем — тотемический культ медведя; еще дальше — воспроизведение охоты на медведя — медвежий бой и медвежья травля; и, наконец, — медвежья комедия — ученые медведи и ряженные медведи.

Обрядовую охоту на медведя мы наблюдаем у лопарей, финнов и на востоке Сибири — у вогулов, якутов, сургутян, остяков, гиляков и айнов; во всех случаях вокруг момента охоты складывается специальный „медвежий праздник“, в основе которого лежит представление о медведе, как существе божественного происхождения, и ближайшем спутнике „хозяина“ данной местности. Соответственно двум видам охоты — убийству или поимке — наблюдаются и две основные редакции начала праздника. В послед-

нем случае пойманного (или купленного) медвеженка с музыкой ведут к себе во двор. Здесь делают для него толстую клеть-сруб и в течение нескольких лет весь род заботливо ухаживает за ним: кормит и по временам водит гулять. Когда медведь вырастет и отъестся, недалеко от юрты готовят лобное место — арену, среди которой оставляют невырубленными несколько священных деревьев, к которым затем его привязывают. Возле втыкают в землю столбы со священными надписями и особыми талисманами, от юрты до места убийства сооружают аллею из молодых деревьев. Между тем съезжаются гости, которым и предоставляется потом честь убийства зверя. В день убийства медведя выводят из клетки, словно на обычную прогулку; окружающие при этом дразнят медведя, а хозяин дома должен, улучив минутку, поцеловать его в голову. Обведя медведя трижды вокруг юрты, привязывают его к деревьям на арене; для медведя наступает передышка, во время которой в юрте идет угощение; после этого угощают и медведя, а хозяин говорит ему прощальную речь: „Прощай, в последний раз я кормлю тебя, хорошенько иди к своему хозяину, хорошенько иди, пусть хозяин тебя крепко полюбит“. Затем начинается состязание между хозяевами и гостями в стрельбе из лука; при этом, родичи хозяина нарочно промахиваются, давая гостям возможность оказаться лучшими стрелками. Наконец, подходят к медведю, заставляют его встать и, улучив минуту, выбранный



СЕКТАНТСКОЕ РАДЕНИЕ КОРАБЛЕМ



ведя; в числе подарков, обычно, бывает несколько собак, которых хозяин, после отъезда гостей, вместе с несколькими своими собаками приносит в жертву с напутствием: „Иди к своему хозяину, иди, на самую высокую гору взберись, перемени свою шерсть и на будущий год снова спустись, медведем спустись, чтобы я тебя посмотрел — так сделай, спустись! Прощай, хорошенько иди!“ Собак убивают удушением и мясо съедают. По окончании праздника, голову и кости медведя благоговейно прячут и хранят в особом помещении. Очаг, на котором готовят его мясо, считается очагом священным, и на нем поддерживается неугасаемый огонь.

Песни, пляски, игры, сценки и состязания, о которых только-что было упомянуто, представляют собою не что иное, как нашу языческую тризну (о ней речь ниже) и имеют чисто ритуальное значение. Разыгрываются они порою в течение 12 ночей, приблизительно по 10 новых сцен в каждую ночь, песни поются про медведя, и в основе пляски, игр и сценок лежит подражание действиям того же медведя: лицо, изображающее медведя, ходит на четвереньках, становится на задние ноги, хлопает в ладоши, обнюхивает стоящих и пр.; иногда изображаются отдельные моменты из легенды о нем, например, как у него был отнят огонь: шаман надевает вывороченную шубу, за спину себе привязывает сноп сена, его зажигают, присутствующие накидываются и тушат огонь; в особенности же разнообразно изображаются

бытовые сцены, встречающиеся при охоте на медведя. (Н. Гондатти, Культ медведя у инородцев сев.-зап. Сибири — Труды Этногр. отдела И. О. Л. Е. А. и Э. т. XLVIII, вып. 2, 1888 г.); подчас сцены воспроизводят эпизоды из охотничьей жизни вообще, к ним присоединяются и такие, в которых ничего общего ни с медведем, ни с охотой уже нет, т.-е. обыкновенные жанровые сцены.

Приведем содержание одной из сцен. „Два охотника, прежде никогда не видавшие медведя, случайно в лесу наткнулись на его берлогу, вначале испугались, но затем стали думать, как бы им добыть этого зверя; думали, думали, ни до чего не додумались, решили идти к одной умной старухе, которая от старости еле ходила, но к которой часто обращались люди за разными советами; она выслушала их просьбу, объяснила им, что виденный ими зверь — медведь, и научила, как его добыть. Поблагодаривши за советы, они вернулись к берлоге и стали делать все так, как их учила старуха: обложили берлогу деревьями, оставили лишь небольшое отверстие в которое выстрелили несколько раз из лука; затем накинули на шею уже убитого зверя петлю, вытащили, положили на грудь поперек пять палочек, разрезали и стали снимать шкуру, оставив ее только на голове и передних лапах; одним словом, они сделали все то, что делается и теперь и что было описано раньше: так строго хранят инородцы завет старухи. После, снявши шкуру, с песнями понесли

ее домой. Роль медведя исполняла дубинка, покрытая малицей“.

(Подробно о медвежьем празднике кроме Гондатти см.: Веселовский. Три главы поэтики, стр. 110, Изв. Вост. Сибирск. Отд. Геогр. О-ва XIV № 1—2, стр. 21, Зап. О-ва изучения Амурского края. 1913, XIII, стр. 27, Этногр. Обзор. 1904, № 2, Вестник Европы, 1894, VII 257, Георги. Описание всех народов СПб 1776, ч. I, стр. 22, 28 и др. и т. д. и т. д.).

О том, справлялся ли нашими предками какой-либо „медвежий праздник“ — мы не знаем. Можно думать, что нет, ибо охота на медведя никогда не занимала видного места в их добывающих производствах. Однако, с самых отдаленных времен мы имеем у себя медвежью потеху. Она была двух родов: медвежий бой и травля медведя собаками, воспроизводившие обычную медвежью охоту, и медвежья комедия, в которой медведь выступал либо в качестве актера, либо его роль играл ряженный медведем. Старейшие сведения об этом относятся к XIII веку. (Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 122). Медвежью травлю, обычно, устраивали бояре, князья и цари, для чего содержали при себе медведей и специалистов-ловчих. Ученых медведей водили скоморохи, и рядовые крестьяне, заходившие с ними даже глубоко на Запад. Медвежий бой времен Федора Ивановича описан так (Флетчер, О Госуд. Российском, СПб, 1905, стр. 121). „В круг, обнесенный стеною,

ставят человека, который должен возиться с медведем, как умеет, потому что бежать некуда. Когда спустят медведя, то он прямо идет на своего противника с отверстою пастью. Если человек с первого раза даст промах, и подпустит к себе медведя, то подвергается большой опасности. Но как дикий медведь весьма свиреп, то это свойство дает перевес над ним охотнику. Нападая на человека, медведь поднимается обыкновенно на задние лапы и идет к нему с ревом и разинутою пастью. В это время, если охотник успеет всадить ему рогатину в грудь между двумя лапами (в чем, обыкновенно, успевает), и утвердить другой конец ее у ноги так, чтобы держать ее по направлению к рылу медведя, то обыкновенно с одного раза сшибает его. Но часто случается, что охотник дает промах, и тогда лютый зверь или убивает, или раздирает его зубами и когтями на части". В награду, ловчего, обыкновенно, напайвали и одаривали сукном.

Медвежья комедия, как известно, сохранилась до нашего времени и, вплоть до 1928 года, в Москве и Ленинграде можно было видеть вожаков с медведями. Их звери были не слишком разнообразно обучены: они кокетничали по-девичьи, ходили под руку, целовались, собирали деньги в бубен, словом, вели себя, как это говорили вожаки, „поинтеллигентному“. Гораздо богаче был репертуар, например, 1771 г. (СПБургские Вед. 1771 г. № 54).

Нижегородские крестьяне показывали тогда на карусельном месте, где теперь площадь Мариинского театра, двух ученых медведей. Вот что они проделывают: „1) вставши на дыбы, присутствующим в землю кланяются, и до тех пор не встают, пока им приказано не будет, 2) показывают, как хмель вьется, 3) на задних ногах танцуют, 4) подражают судьям, как они за судейским столом сидят, 5) натягивают и стреляют, употребляя палку, будто бы из лука, 6) борются, 7) вставши на задние ноги и воткнувши между оных палку, ездят так, как малые ребята, 8) берут палку на плечо, и с оною маршируют, подражая учащимся солдатам, 9) задними ногами перебрасываются через цепь, 10) ходят, как парни и престарелые, и как хромые ногу таскают, 11) как лежанка без рук и без ног лежит и одну голову показывает, 12) как сельские девки в зеркало смотрятся и прикрываются от своих женихов, 13) как малые ребята горох крадут и ползают, где сухо на брюхе, а где мокро, на коленях; выкравши же, валяются, 14) показывают, как мать детей родных холит, и как мачеха пасынков убирает, 15) как жена милого мужа приголубливает, 16) порошок из глаз вычищают с удивительною бережливостью, 17) с меньшей осторожностью и табак у хозяина из-за губы вынимают, 18) как теща зятя подчивала, блины пекла и, угоревши, повалилась, 19) допускают каждого на себя садиться и ездить без малейшего сопротивления, 20) кто похочет, подают тотчас лапу, 21) подают шляпу хозяину, и барабан, когда козой играет, 22) кто поднесет пиво или вино, с учтивостью принимают и, выпивши, посуду назад отдавая, кланяются“. Хозяин каждый раз при этом говорил „замысловатые и смешные приговорки“. (О медвежьей потехе подробно см. И. Забелин. Домашний быт русск. царей, ч. II. Посмертное издание. М. 1915, стр. 306—317).

Что же касается, наконец, медвежьей ряженой комедии, то она почти в неизменном виде сохранилась и до нашего времени — и на Украине, и в Белоруссии, и в Великороссии — и приурочивается, чаще

всего, к святкам. (Этн. Обзор. 1914, № 1—2, стр. 47, Яросл. Губ. Вед. 1889, № 34, Нива 1874, № 52, стр. 823, Жизнь Искусства 1898, № 355, Кавказ 1856, № 5, Белорусский сборник вып. 8—9 стр. 104, Изв. Геогр. О-ва 1876, т. XII, отд. 2, стр. 157, Живая Стар. 1903, т. IV, стр. 471, Терещенко. Быт. VII, 162 и т. д.)

Обычно в таких случаях „медведь“ участвует в целой группе ряженных: козой, маланкой, журавлем, конем, цыганом, „жидом“, царем-Иродом и т. п., которые разыгрывают между собою традиционные импровизационные сцены. Чаще всего мастерство „медведя“ сводится к подражанию всему тому, что продельывает подлинный ученый медведь. Медведя изображают при этом в вывороченном черном овчинном тулупе, хотя порою ряжение бывает и более сложным: парня обряжают в два вывороченных тулупа, рукава одного тулупа надеваются на руки, рукава другого — на ноги, сходящиеся подола сшиваются и в поясе перехватываются веревкой, на голову надевается черная барашковая шапка, лицо вымазывается сажей, к шее привязывают цепь или веревку. Наконец, иногда вместо тулупов употребляются гороховины, т.-е. сухие стебли гороха, имеющие, как известно, бурый цвет; ими обматывают парня с ног до головы. По улице ряженный медведь идет, обычно, на задних ногах, но в избу входит на четвереньках. За „медведем“ идет вожак с палкой и с бубном, и приговаривает во время „комедии“, обычно, то же, что и вожаки живых медведей.

6. ОБРЯДЫ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЕ

Перейдем к обрядам земледельческим добывающим. Они сосредоточены вокруг всех значительных моментов в жизни земледельца: запашки поля, засева, колошения хлеба и, наконец, жатвы. Обряды очень сильно выветрились, частично перешли в игры и смешались с обрядами христианскими; более того, жатвенные обряды несут на себе явные следы позднейшего крепостного быта. (Литература: Терещенко, Быт. V. 36, 131, 132, Снегирев, Русск. празд. IV. 81, 84, Сахаров, Сказания русск. нар. II. 26, Забелин, Рус. Нар. 91, Афанасьев, Поэтич. возвр. славян на природу, стр. 764, 765, Этно. сборн. 1854, вып. II, стр. 237, Белорусск. сборн. Романова, вып. 8—9, стр. 260 и сл., Сб. II отд. Ак. Наук, т. 72. Белорусский сборн., стр. 235, Этнограф. обозр. 1912 № 3—4, стр. 101, 1901 г. № 3, стр. 133, 1900, № 3, Москвитянин, 1853, IV № 15, стр. 147, Шеин, Великор. 358, Влад. Губ. Вед. № 29 и др.).

Перед засевом местами служат на поле молебн. Затем, здоровая, крепкая баба, поцеловав у священника крест, берет его во всем облачении поперек и трижды перебрасывает через себя. Потом, не смотря ни на грязь, ни на кочки, по ниве катаются.

Когда озимая рожь начинает колоситься, а это в средней полосе РСФСР бывает, обычно, около Троицы, молодухи, девушки и парни берутся руками крестообразно попарно — каждый правой рукой

берет свою левую, а левой — правую руку своей пары и т. д. — и становятся в два ряда; по их соединенным рукам, словно по мосту, идет маленькая девочка, убранная разноцветными лентами. Каждая пара, которую она прошла, спешит забежать вперед, отчего мост продолжается до самой озими; здесь девочка соскакивает в хлеб, срывает несколько колосьев, бежит с ними в село и бросает их возле церкви. По дороге ко ржи поют:

„Пошел колос на ниву,
На белую пшеницу.
Уродися на лето
Рожь с овсом
Со дикушей,
Со пшеницею“, или
„Ходит колос по яри,
По белой пшенице,
Где царица шла —
Там рожь густа.
Из колосу осьмина,
Из зерна коврига,
Из лагузерна пирог родися,
Родися рожь с овсом,
Живите богато,
Сын с отцом!“

При жнивье отмечается преимущественно момент окончания жатвы. Суммируя разбросанные по разным губерниям обряды, мы получаем в целом следующую

картину. До или после жатвы берут одной рукой сколько можно захватить колосьев и перегибают их до полома колосом вниз, это называется „завить бороду“, — при чем в разных местах предполагают разные объекты — в одних случаях — богу, в других — Волосу, в третьих — Илье. Бороду тщательно пропалывают. Местами бороду не завивают, а просто оставляют, поливают ее водой — чтоб на будущий год не было засухи — и в середину либо прямо на землю, либо на кусок холста кладут хлеб и соль, в конце - концов растаскиваемые собаками или скотом; местами колосьев оставляют много и из них или из ближайших к ним колосьев делают последний сноп, называемый, обыкновенно, „пожинальником“ или „именинником“; со словами: „два поля дожавши третье запахавши, отдай да положь“ сноп обвязывают красной шерстяной пряжей, моют руки — чтоб было чистое жито — и перевязывают травой серпы — чтобы в будущем году не порезать рук, затем жницы трижды кувыркаются по земле или просто ложатся на землю со словами: „Нивка, нивка, отдай мою силу на другую нивку“ и т. д. Иногда вместе со снопом или вместо снопа вяжут венок. Затем девушки бросают между собою жребий и выбирают из своей среды „талаку“, наряжают ее в белое покрывало, на голову ей надевают венок, прочие жницы или тоже надевают венки на голову или кладут на головы серпы, затем трижды кланяются на восток и, выстроившись в длинный ряд,

с песнями идут домой — впереди талака со снопом, а за нею и все прочие жницы. Местами, при этом, приделывают снопу руки и рядят его в сарафан и кокошник, местами, наконец, делают даже соломенное чучело, рядят его в женское платье, украшают бусами, лентами и цветами, кое-где вместо снопа несут каравай, сделанный из нового хлеба. Процессию торжественно встречают хозяева нивы с хлебом-солью и угощением. Талака надевает венок на голову хозяину, в избу входит, сама не отворяя перед собою двери, и ставит сноп под образа. Когда начинают свозить с поля хлеб, то в воротах расстилают пасхальную скатерть, завернув в нее качалку или белую булку, и, „чтобы новый хлеб въехал на старом“, через нее провозят воз с хлебом. Хозяин крещенской водой освящает место для хлеба и бросает туда камень против мышей и деньги — чтобы они не расходились с хлебом. После этого идет угощение, сопровождающееся песнями и хороводами. Особенно богатый репертуар жатвенных песен мы встречаем в Белоруссии. (Романов.—Белорусский сборник вып. 8—9 стр. 240—272).

7. О Б Р Я Д Ы Т К А Ц К И Е

Обрабатывающие производства также создавали вокруг себя обряды, впоследствии либо исчезающие, либо переходившие в игры. Здесь в особенности интересна формальная сторона: подчас производство

воплощалось в форму диалогическую и драматическую, подчас же закреплялось лишь рисунком хороводных фигур. (Терещенко. Быт. ч. IV стр. 197, Шеин Великорусс. 348). Остановимся, например, на засеве, сборе и обработке льна.

Хоровод выбирает из своей среды мать и одну или двух дочерей и ставит их в круг. Прочие ходят вокруг и поют: „Под дубровою лен, лен! Под зеленою лен, лен! Таки лен, таки лен, люли лен!“ Одна дочь начинает петь, а за нею и весь хоровод: „Научи меня, мати, на лен землю пахати!“ Хоровод останавливается, все нагибаются, мать, тоже нагнувшись, показывает, как пахут землю, припевая с хором: „Да вот этак, дочи-дочушки! Вот так, так, да вот этак!“ Дочери перенимают все ее движения. Хоровод снова ходит с песней: „Под дубровою лен, лен и т. д.“. Дочери поют: „Научи меня, мати, зелен лен полоти!“ Мать с хором: „Да вот этак, дочи-дочушки! Вот так, так, да вот этак!“, сопровождая движениями, какие обыкновенно бывают при полке льна. Дочери ей подражают. Далее идет по тому же плану: „Научи меня, мати, зрелый лен брати!“ „лен вязати“, „спелый лен сбирати“, „на телегу лен класти“, „с поля убирати“, „сушити“, „молотити“, „слати“, „собирати“, „мяти“, „трепати“, „прясти“, „мотати“ и, наконец, „ткати“.

Приведенная хороводная игра, прекрасно иллюстрируя наше положение, не представляет, однако, собою того интереса, который мы видим в описан-

ном у Шеина ткань холстов. Последняя хороводная игра подразделяется на ряд частей, отвечающих частям производства, и сводится к воспроизведению соответствующих действий самым построением хороводных фигур. Именно. Часть I, называемая „навивать“. Сначала ходят кругом, затем круг рывается в одном месте, и крайняя девушка на одном конце останавливается, в то время как другой конец продолжает движение, благодаря чему цепь обвивается спиралью вокруг неподвижно стоящей девушки. Поющая при этом песнь, к сожалению, не записана. Когда навивание окончится — девушки со смехом расталкивают друг друга, падают, разбегаются и т. д. Часть 2 называется „снывать“. Сажает трех девушек по углам треугольника, прочие берутся за руки и обходят сидящих так, что две из них остаются внутри, а одна вне круга. При этом поется песня, не имеющая к делу отношения. Часть 3 называется „надевать“. Одна девушка входит в круг, остальные становятся, подняв соединенные руки кверху, чтобы под руками легко было пройти, девушка под песню и обходит стоящих кругом через одну то спереди, то сзади. Часть 4 называется „ткать“. Девушки становятся в два ряда попарно лицом к лицу и берутся попарно за руки: каждая своей правой рукой свою левую руку повыше кисти, а левой правую другой девушки; она делает то же. Пары изображают основу. С краев такого проулочка стоит по девушке-ткачихе. Затем на

руки кладут небольшого мальчика или девочку и перебрасывают его от пары к паре то в один конец, то в обратном направлении; ребенок представляет собою „уток“. При этом поется песня:

Сказали про Дуняшу, сказали про Авдотьюшку,
Дуня ты, Дуня, милая Дуня (припев)
Будто Дуняша не ткет, не прядет.
Разоставила Дуняшенька красна,
Ишшо тем красным девятая весна,
Что десятая масленая.
Под красным трава выросла,
По забердичку суметь (сугроб) нанесло.
Выткала новинку — милому ширинку,
Выткала холстище с котовый хвостиче,
На Дунай носила,
В первый раз бросила — Дунай сколебался,
Второй раз бросила — Дунай помутила,
В третий раз бросила — Дунай обсушила.

К этой же группе обрядов следует отнести еще обряд посвящения в пряжи. Обряд очень мало распространен и заключается в следующем.

Когда девочке наступает 5 — 6 лет и она выпрядет первую нитку и ее сматает на клубочек, ядром которого служит большой хлопок, берут у нее пряжу и сжигают с хлопком, золу прядильщица должна съесть и закусить с хлебом. Над нею смеются, но, в конце-концов, она съедает. (Смоленск. Этногр. сборн. II. 349).

Теперь познакомимся с семейными обрядами в порядке их хронологической для человеческой жизни последовательности.

8. ОБРЯДЫ ПРИ РОЖДЕНИИ РЕБЕНКА И ПРИ СОВЕРШЕННОЛЕТИИ

Рождение ребенка сопровождается обрядами, группирующимися около роженицы и новорожденного и распадающимися по основным моментам на следующие: обряды, предшествующие родам, обряды очищения матери, обряды очищения ребенка и обряды приобщения ребенка к семье. Первые три момента состоят из медико-санитарных мероприятий, конечно, насквозь суеверных, что, впрочем, несколько не мешает опознанию в их основе простейших утилитарных действий.

Так как роды часто оканчиваются смертью роженицы, то перед наступлением родов с нею прощаются, и самый момент родов окружают, от дурного глаза, тайной. Рожает женщина или в избе, — тогда ее укладывают около умывальника, или в бане. Для успешности родов роженицу часто обводят трижды около стола. Затем развязывают в доме все узлы, расплетают роженице косу и размыкают все замки. Обряд „размыкания“ сопровождается заговором: „Пресвятая мать богородица, сходи с престола господня, бери свои золотые ключи и отпирай у рабы божией (имя рек) мясные ворота и выпускай младенца на свет и на божью волю“. Затем идет обряд „избавления от уроков“ — больную ставят или кладут лицом на восток и трижды обрызгивают лицо наговорной водой,

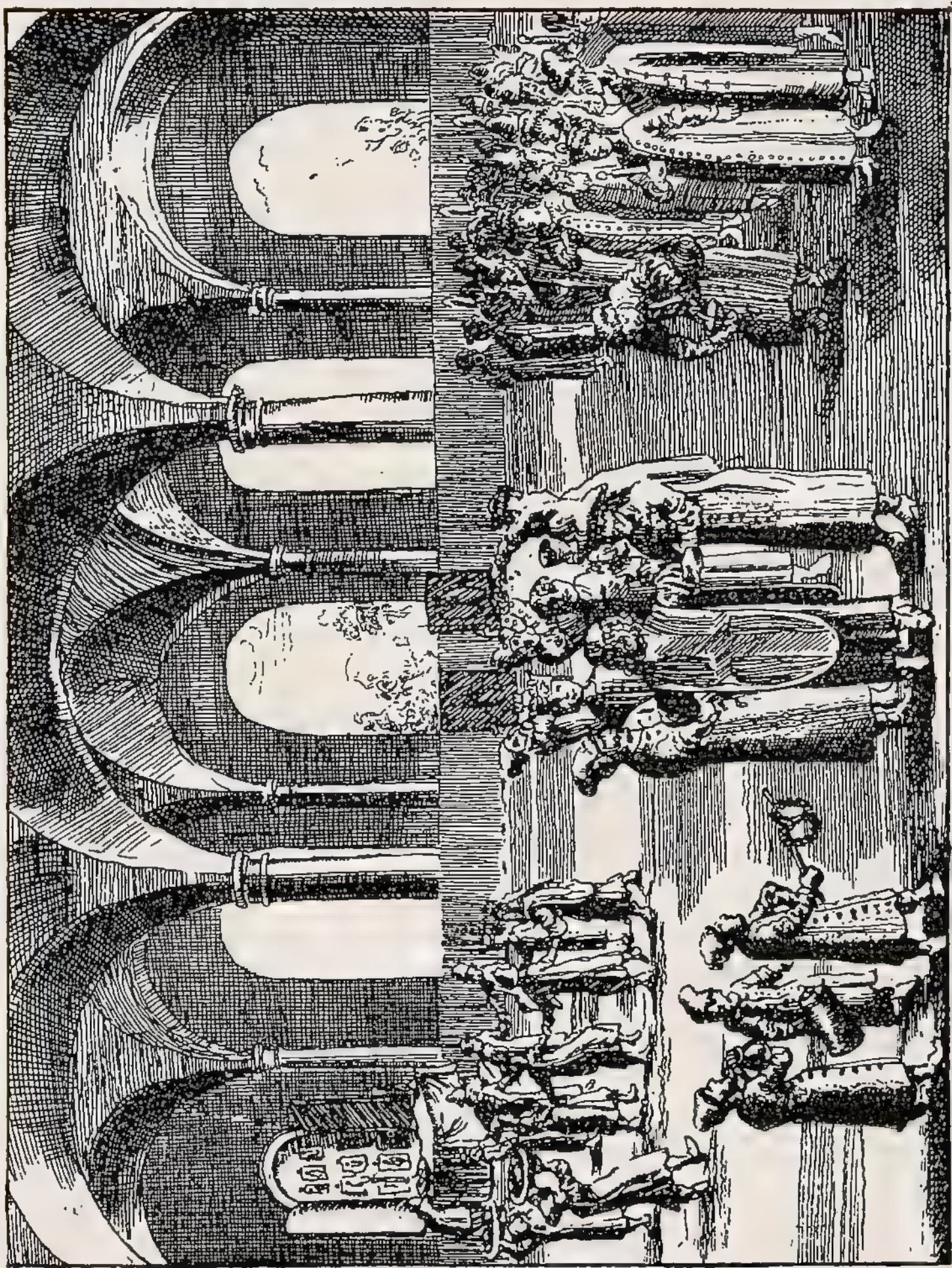
специально взятой горстями в реке, приговаривая: „Как вода на лице не держится, так и на рабе божьей (имя рек) ни уроки, ни призоры не держитесь“. При родовых болях и криках стучат или даже поднимают ложную тревогу с криками „пожар“; психологически мера вполне понятная; истолковывается, как мера облегчения.

Рождение ребенка — дело нечистое, и потому и мать, и ребенок требуют очищения; здесь мы ясно видим переход представлений реальных в мистические. Очищение матери производится помощью обряда „размывания рук“. Дня через три, через неделю после родов, повивальная бабка черпает ковшиком воду, всыпает в него горсть овса, кладет три горячих уголька, затем кладет посреди избы на пол крестообразно веник и топор; родильница становится на них правой ногой, и бабка льет ей на руки воду, родильница подхватывает левой ладонью воду, бегущую с правого локтя, и пьет ее. При этом бабка говорит: „Как хмель легок да крепок, так и ты будь такая же, как яичко голое, так и ты полней, как овес бел, так и ты будь бела“. Затем то же самое проделывает родильница бабке; под конец обе молятся. После родов бо льной дают выпить водки и, в предупреждение лихорадки, под кровать ставят сосуд с водой. Далее идет очищение всех присутствующих и участвовавших при родах молитвою и водою. Мужу дают съесть что-нибудь скверное на вкус с приговором: „как тебе

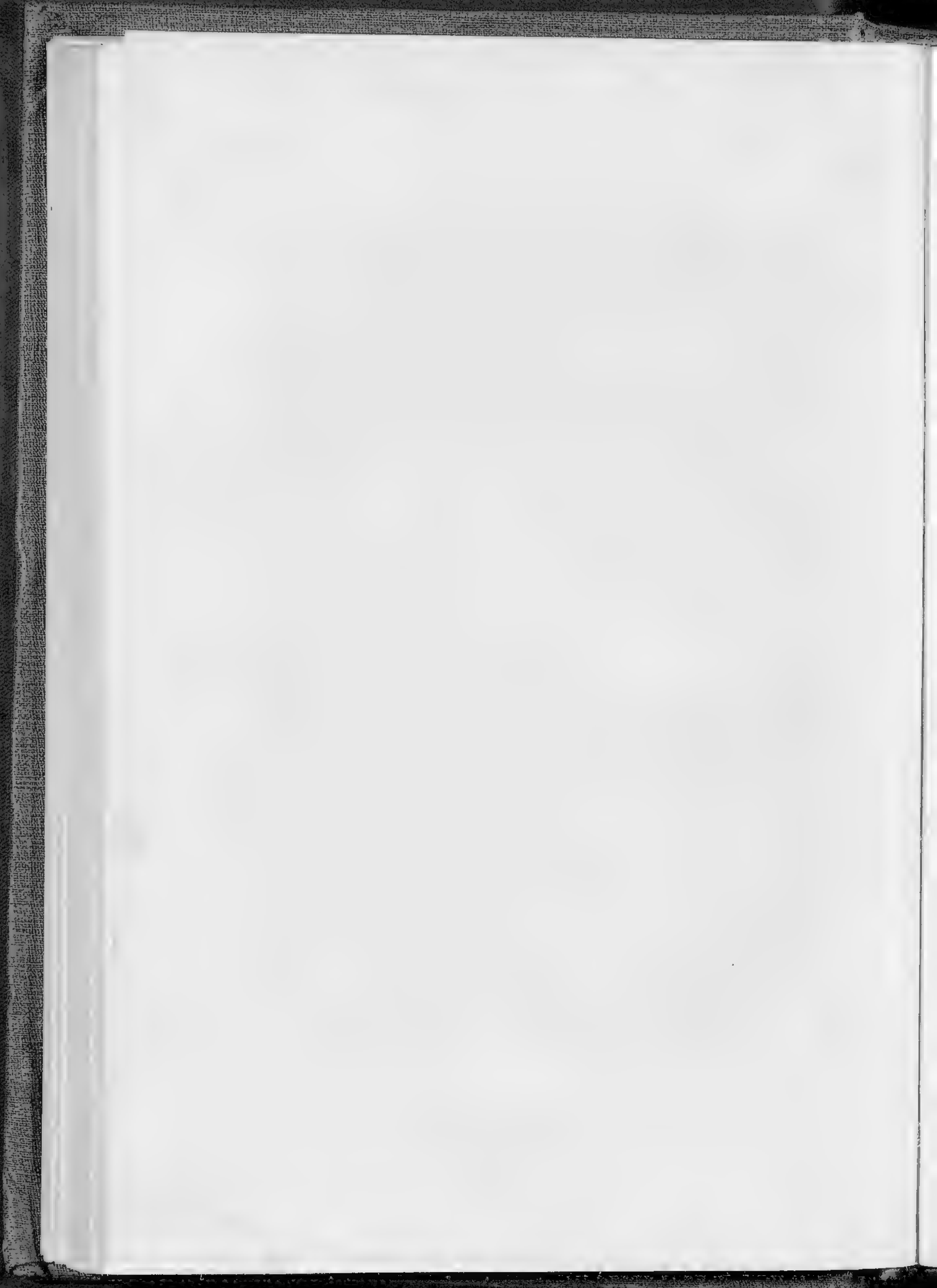
солоно, так и жене твоей было солоно рожать". И, наконец, устраиваются родины, т.-е. праздничное угощение по поводу рождения ребенка.

Обряды, относящиеся к новорожденному, начинаются с обрядов очистительных. „Очищение“ производится водою, специально подогреваемой в особых для девочек и для мальчиков сосудах; ребенка трижды купают, в иных местах при этом трижды плюют в купель или трижды лижут ребенку лицо и столько же раз сплевывают в купель. Купая ребенка, приговаривают: „рости с брус вышины, да с печь толщины“. Пуповину режут мальчику на секире или книге, девочке — на иголке, перевязывают и хранят. Место, обыкновенно, тайно закапывают в землю. Для обеспечения ребенку деторождения, его обертывают коноплей с семенем. Далее идет „усыновление“ ребенка, выражающееся в том, что завертывают мальчика в рубашку—отца, а девочку в рубашку—матери.

Приобщение ребенка к обществу совершается, обычно, позже, через несколько дней или даже через несколько лет, и в этой области на смену медико-санитарным мероприятиям приходят юридические и производственные действия. В X веке сыну бросали в колыбель меч со словами: „твое только то, что добудешь мечом своим“ (Ибн-Фоцлан). Нет сомнения, что это не относится к земледельческому населению, а только к сословию военному — князю и дружине. Однако, у крестьян теперь



ОБРЯД ВЕНЧАНИЯ В 1630 г.



кладут ребенку в колыбель: молоток или нож, зерно и деньги. Очевидно, каждая из эпох откладывала свои объекты дарения. На третьем году мальчику постригали волосы и в тот же день его сажали на коня; это последнее также практиковалось в XII—XIV вв. только в сословии военном (Лаврентьевск. лет., годы 6700, 6702, 6720, 6810; Новгород. I лет., год 6738).

Христианство, как известно, официальный акт регистрации новорожденного соединило с церковным крещением, по существу сильно напоминающим все только-что описанное, с заменой лишь меча — крестом. Кое-какие обрядовые действия окружили и момент крещения: ребенка особенным образом завертывают в тулуп и носильное платье отца или матери — смотря по тому, мальчик или девочка — и, передавая его кумовьям, приговаривают: „нате вам молитвованного, принесите нам крещеного“, а кумовья, в свою очередь, возвращая его после крещения, говорят: „мы взяли у вас молитвованного, теперь принесли крещеного“. Все это замыкается празднеством с угощением — „крестинами“.

Совершеннолетие определялось у нас в доземледельческую эпоху тем, что отец давал сыну лук со стрелами и говорил: „ступай, промышляй сам о себе“, переставал о нем заботиться и высылаа его за пределы дома. (Казвини. *Charmon*, 343).

Обряды, относящиеся к совершеннолетию девушки, носят совсем иной характер; их основное назначение — объявить соседям о половой зрелости девушки, о том, следовательно, что ее можно сватать. В связи с этим в иных местах этот обряд и вошел в состав свадебных. Заключается он в том, что девушка до момента половой зрелости, обычно, ходит лишь

в рубашке, подпоясанной шерстяным пояском; когда же ей наступает 15 — 16 лет, в назначенный день, она вскакивает на лавку и ходит по ней; мать подставляет ей паневу (юбку) и приговаривает: „вскочи, дитятко, вскочи милое“, а она каждый раз отвечает ей сурово: „хочу — вскочу, хочу — выскочу“; после этого она соскакивает в паневу, которую и надевают на нее; затем идет угощение и дарятся подарки. Местами вскакивать приходится не в паневу, а в круг из пояса, делаемый неподалеку на полу. В этом обряде можно видеть остаток „испытания“ девушки — попадет ли или нет в круг; вернее же относить этот обряд к числу свадебных и при том позднейших, когда дочь получила право сама решать вопрос о своем замужестве. В таком случае перед нами только „обряжение“ девочки в платье взрослой, невестящейся девушки. В Черниговской губ. по поводу совершеннолетия девушки устраивается угощение, над домом выкидывают белый флаг, а именинницу возят на санках или в корыте по деревне, при чем скачут и кричат: „поспела, поспела“. (Успенский. Родины и крестины, Тульск. губ. Этногр. Обозр. 1895 № 3 стр. 70, Сумцов — ЖМНПр 1880 т. 212 стр. 68, Сумцов — Киевск. Стар. 1889 т. XXVII с. 13. Ящуржинский — Киевск. Стар. 1893 т. 42 стр. 74, Беньковский — Киевск. стар. 1904 т. 87 стр. 155, ИОЛАЕ и Э. 1873 XLVIII вып. I. стр. 107, Руков. для сельск. паст. 1870, 1863, Д. Зеленин. Обрядовое празднование совершеннолетия девицы у русских. — Живая Стар. 1911, вып. II, стр. 233). Заканчивается все это также празднеством с угощением.

9. О Б Р Я Д Ы С В А Д Е Б Н Ы Е

Хронологически за сим следует круг обрядов и игр, группирующихся вокруг любви с одной стороны и образования семьи с другой, в сущности говоря, глубоко разных и по содержанию, и по форме, и по времени, но по долгое время господ-

ствовавшим понятиям, а также по тождественности результатов (рождение ребенка), вообще объединившихся в браке. Потому-то эротические хоро-водные игры в большинстве своем представляют собою не что иное, как воспроизведение свадебных моментов. В соответствии с этим, мы сейчас рассмотрим: свадебные обряды, свадебные игры - комедии и свадебные игры-пляски. Мы уже выше указывали, что эти обряды и игры сохранились лучше всех прочих и в качественном и в количественном отношении; поэтому к нашим услугам богатейший материал. Рассмотрение его приводит к следующим выводам. Во-первых, относительно тождественные социально-экономические и географические условия в разных местах страны создали у нас и свадебные обряды в основном и в целом тождественные. Во-вторых, однако, частичные различия этих же условий породили и некоторое различие в деталях наших поместных обрядов: местами развивались одни, местами—другие моменты и черты. В третьих, в общем и в целом свадебные обряды, в том виде, в каком они доступны современному исследованию, как и все прочие обряды, носят на себе следы ряда исторических напластований. В-четвертых, неравномерность и разновременность исторической эволюции, проходимой различными местами старой России, привела к тому, что в одних местах превалируют черты более древнего быта, в других—более позднего. В современных свадебных обрядах мы наблюда-

даем: обрядовые действования внехристианского характера и обрядовые действования, привнесенные церковью. Первые из них явно обнаруживают свое бытовое происхождение и вытекают непосредственно из условий бытового оформления семьи. В них мы видим следы: обычая умыкания жены, обычая продажи невесты жениху, независимо от согласия этой последней, и, наконец, обычая считаться с волей дочери; случай „самокруток“ или „самоходок“ обходился, чаще всего, безо всяких обрядов. К этим обрядам присоединяется ряд чисто суеверных вкраплений заговорного типа. Вторая же христианская группа обрядов состоит, во-первых, из юридического акта, оформлявшего момент венчания, происходящего, обычно, непременно в церкви, и ряда суеверных же вкраплений типа благословений и молитвословий. И исключительно примечательно — отсутствие в свадебных обрядах любовной мотивации, т.-е. любовных обрядов, игр, плясок и песен: свадьба — серьезное экономическое явление и только. Культ фаллоса у славян никак не доказан, хотя кое-какие указания на это и встречаются.

Отметим еще и следующее. На далеких северных окраинах, колонизованных выходцами Новгородской, Псковской, Московской и др. губерний в период времени, предшествовавший Петербургскому, свадебный обряд гораздо суровее, трагичнее, „обряднее“, чем свадьба средней, примосковской полосы, где она имеет явно „скомороший“ характер, где она иными словами

превратилась в „игру“ — не даром и говорится „играть свадьбу“. На Украине свадьбу называют „веселя“, в Польше „веселе“ — оба термина подчеркивают явно увеселительный характер свадебных обрядов. Отсюда совершенно ясно, что старейшая форма свадебного обряда — обряда, однако, уже вполне сложившегося — северная, трагическая, и что скомороший характер относится к более позднему времени и обязан своим появлением влиянию торгово-промышленных центров.

Летопись рисует перед нами три картины старейшей свадьбы. „Поляне... не хожаше жених по невесту, но привожаху вечер, а заутра приношаху по ней, что вдадучи“... „Древляне... брака у них не бываше, но умыкиваху у воды (или уводы) обманом — девица жены себе“, и, наконец, „Радимичи, Вятичи и север... браци не бываху в них, но игрища межю селы: схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовская игрища и ту умыкаху жены себе, с нею же кто свещашеся — и ту слегахуся рищуше на плясания и от плясания познаваху, которая жена или девица до молодых похотенье имать, и от очного воззрения, и от обнажения мышца и от прьст ручных показания, и от прьстней даралагания на прьсты чужая таж потом целования с лобзанием и плоти с сердцем родегшися, слагахуся, иных поймающе, а других поручавше, метаху на насмеание до смерти“. Все три редакции, несомненно, предшествуют позднешему полному оформлению обряда и в последней из них притом никоим образом нельзя видеть „игрового“ характера „свадьбы“: здесь игрища были только предлогом для сближения молодежи. Эта форма сближения держится и по сию пору: напр. „брела“ Тверской губ., „имки“ Архангельской и пр., при чем, как и в те поры, физическая близость далеко не всегда оканчивается браком. Гораздо показательнее сведения XIУ—ХУІ вв. (Аничков. Слово Хр. Вст. и Стоглав, гл. 41 вопр. 16): „И егда же у кого

их будет брак, творять с бубьны и сопельми и с многими чюдесы бесовскими“, и „в мирских свадьбах играют глумотворцы и арганники и смехотворцы и гусельники бесовские песни поют. И как к церкви, венчаться поедут, священник со крестом едет, а перед ним со всеми теми играми бесовскими рыщут“. Эта характеристика относится к подмосковной, уже скоморошьей свадьбе.

Свадебные обряды в деталях резко отличаются друг от друга иногда даже в двух соседних деревнях. При дальнейшем их описании мы будем держаться типа северного, как наиболее полного, и постараемся дать синтетическую картину четырех губерний: Архангельской, Вологодской, Олонецкой и Костромской.

Свадебные обряды, несомненно, сложились до распространения церковного венчания (см. выше), ибо заключают в себе момент, отвечающий и исчерпывающий этот последний. Вклинившись некоторое время спустя, церковный обряд разрезал свадебный неофициальный на две неравные части: до венца и после него. Основные части, своего рода „акты“ обряда следующие: выбор сватов, сватовство, дума, смотрение хозяйства жениха, смотрение женихом невесты, заплачка, прощание, пивоварение, баня, девишник, выбор поезда, переговоры дружек, одаривание невесты, окручивание невесты и отдача красоты, прибытие поезда за невестой, венчание, приезд в дом к свекру, брачная ночь, утро после венца и ряд отгосток, устраиваемых обеими сторонами.

Выбор сватов состоит, обычно, из оповещения родных и соседей о предстоящем сватовстве, благословения жениха, выбора и благословения сватов и отправки

сватов к невесте; часть эта не всегда имеет установленный чин и часто выполняется импровизационно. Характерно то, что невеста бывает намечаема заранее, и что, обычно, согласие родителей невесты известно родителям жениха еще до официального засыла сватов. И тем не менее, родители жениха предлагают ему на выбор трех невест: боярскую, купеческую и только на третьем месте намеченную крестьянскую; отказываясь от двух, он выбирает третью. Так же точно, обычно, заранее уже известно, кто будет дружкой жениха и кому быть сватами. Избранные сваты пьют с женихом и бьют по рукам, лишь после чего их благословляют. Сваты играют роль комиссионеров и относятся, несомненно, к эпохе развития купли невесты, что подтверждается и происходящим рукобитьем, — обычаем, заимствуемым из области торговой; этого, в сущности, и было бы достаточно, однако, сюда же присоединяется суеверный христианский обряд их благословения. Сватов бывает разное количество, чаще же всего, за недосугом, одно лицо. В старину, однако, ездили „сваты“, т.-е. несколько лиц. Перед отъездом сваты читают заговор, несомненно чисто языческий, обрамляемый обыкновенно церковной формулой: „во имя отца и сына и святого духа“ в начале и „аминь“ в конце. При выходе из избы, сватов бьют лопатой, пояском и пр. с приговором: „не я быю — удача бьет“. Ряд мелких суеверных действий в этой части, как и в последующих, мы упускаем.

Предварительные разведки сватов часто венчаются неуспехом; это реже случается при официальном их прибытии; однако, и в таких случаях они не смущаются, а едут в другой дом, где есть девушка на выданьи. Разговор с родителями невесты ведется по выработанному чину и, обычно, по традиционному тексту. Сваты хитрят: говорят, что приехали в погоню за каким-нибудь зверем (остатки охотничьего прошлого), чаще же всего — за покупкой какого-либо товара. Поведение родителей невесты разрешает положение: сваты либо так и уезжают, либо „снимают маски“ и говорят, за чем, собственно, они явились. Обыкновенно, здесь же возникает предварительный уговор о материальной стороне свадьбы: выясняются размер и характер приданого, свадебных угощений и подарков. Все это — явное наследие обычая купли невесты. Размер и характер приданого и даров известен наперед — он традиционен, почему „торг“ и ведется чаще всего по готовым традиционным формулам; импровизация остается на долю каких-нибудь мелких несогласий. Когда экономическая сторона выяснится, родители невесты окончательного ответа все же не дают, ссылаясь на необходимость посоветоваться с родственниками (следы семейно-родового быта). Сватам предлагается явиться через некоторое время, хотя результат для обеих сторон уже ясен. Родственное совещание называется „думой“. В случае результатов положительных, они сообщаются невесте. Обычно

теперь при этом у нее спрашивают, согласна ли она выйти за данного жениха — обычай, несомненно, очень поздний. На деле, в особенности в наше время, невеста все это давно знала, как и родителям уже давно известен ее ответ. Тут-то и начинается самый интересный момент свадебного обряда. В старинной патриархальной семье, охарактеризованной выше, девушка является никем иным, как рабыней своих родителей; но за годы детства и юности она свыклась со своими рабовладельцами, по-своему „полюбила“ их и пользовалась их „любовью“ — они ее „жалели“, как это говорят в крестьянстве; теперь же ей приходится идти в чужой дом, т.-е. в рабыни к новому рабовладельцу, нравов которого она не знает вовсе или почти; будет ли он ее „жалеть“ — ей неизвестно; далее, выходя замуж, она расстается с досугом, с забавами и играми: дети и свое хозяйство отнимут от нее все время; расстается она и с людьми, с которыми свыклась, сжилась. Но она знает, что замужество — неизбежно в ее положении, не этот жених — другой, — все равно замужем ей быть.

Поэтому девушка, узнав на думе о предстоящем замужестве, начинает плакать, и плачет непрерывно до момента венчания. Плачет в 90% по-нарочному, притворно, актерствуя, плачет до обмороков и кровоподтеков на лице, бьет земные поклоны и т. д. и, чем больше она плачет, тем больше любви и уважения она снискивает у окружающих. Это наполовину показное отчаяние невесты переплетается с чисто

деловыми моментами и диктуется необходимостью узнать все про жениха, хотя чаще всего она все это хорошо знает. Как сваты, с одной стороны, нахваливают жениха, так теперь родня и подруги невесты — хулят его и поносят всячески сватов. Невеста, якобы доведенная до крайнего отчаяния, просит, в конце-концов, своего брата и отца выкопать ров, напустить в него воды, построить забор с тяжелыми воротами, у них привязать сердитых зверей, а по пути следования свадебного поезда поставить вооруженные заставы; ее же самое просит подруг обернуть птицей, рыбой или зверем или же хотя бы спрятать за завесу. Даже самый подчас неискусный плач невесты действует на присутствующих до того возбуждающе, что под конец все начинают реветь по-настоящему.

В назначенное время сваты приезжают снова и привозят, обычно, подарки невесте, чтобы ей было во что одеться. Привозят с собою и жениха на показ. Невесту одевают, благословляют и, взяв от образов свечу, зажженную обязательно от очага (возможно — остатки культа очага), она выходит к поезду жениха, окруженная родителями, крестными и подругами. Оба лагеря ведут себя явно враждебно друг относительно друга — не разговаривают друг с другом и сидят порознь. Происходит взаимное „смотрение“ — поезд жениха и жених смотрят невесту, — семья невесты и сама невеста смотрят жениха. Обычай позднего приезда сохранился от времен умыкания,

а свеча, выносимая невестой, облегчала жениху смотрение: держа свечу в одной руке, он другой трижды поворачивает невесту вокруг ее оси и разглядывает ее; затем невесту заставляют походить — не хрома ли она, попрясть — не безрука ли. Только после этого задается взаимный вопрос, люб ли и люба ли жених и невеста. Когда, таким образом, „товар“ опознан, обе стороны приступают к „сговору“, и, покуда он идет, невеста пытается лично отговорить жениха от сватовства; но события разворачиваются далее. Сговорившись, обе стороны приступают к „рукобитью“, состоящему в том, что тесть со свекром, теща со свахой, крестная с крестной и т. д., соответственно попарно все в одно время бьют по рукам, как это практикуется при заключении торговых сделок. Далее, идет „моление“ обеих сторон, и сделка заканчивается „пропойнами“. На каждый из моментов невеста ярко реагирует, взывая к подругам и укоряя родителей в том, что они польстились на подарки и променяли ее на них. Тут, обычно, наступает и последний момент — „запоруčenje“, скрепляемое тем, что жених дарит невесте плат, которым ее затем и покрывают, оберегая от взоров посторонних, и обручальное кольцо. Она все это принимает нехотя, наконец, надевает кольцо на палец и, в свою очередь, дарит жениху красный платочек; он оттирает им себе уста и впервые целует ее; тут же невесте даются деньги „на румяна и на белила“. Невеста с отчаянием и негодованием

принимает поцелуй и, заступаясь за нее, подруги обрушиваются на жениховый поезд бранью. Поезд уезжает. На невесту надевают покрывало, и с этого момента вплоть до венца она не может никому на глаза показываться иначе, как покрытой (влияние Востока). Вскоре после „смотренья“, а то и до него, родня невесты ездит к жениху смотреть, какое у него в действительности имеется хозяйство. Затем, в течение ряда недель, дошиваются невестино приданое и подарки родне жениха; шьют невеста с подругами, поливая все это потоками слез, отчего этот период времени и называется „заплачкой“. В эти же дни невесту навещают ее близкие и дальние родственники и знакомые, и всем им она жалуется на свою судьбу, и у всех расспрашивает про жениха. К дальним замужним и женатым она ездит и ходит сама. При этом все они приглашаются на свадьбу. Если у невесты близкая родня умерла, то она ездит к ним на могилы; к концу „заплачки“ невеста обходит все домашние службы и посещавшиеся ею ближние места и со всем этим прощается. Наконец, невеста в последний раз собирает своих подруг на „девишник“. Это — последний вечер, проводимый девушкою в их среде; и так как на утро, обычно, идет уже день венца, то невеста с подругами предварительно моется в бане. Простое бытовое действие вырастает в сложный обычай, полный самых разнообразных суеверных действий. Вечером невеста угощает подруг, переходя от веселия к слезам и отчаянию. Под конец

девишника приезжает, обычно, и жених с товарищами. Обнаруживаемая неприязненность уничтожается ворохом сластей. Часто именно к этому моменту приурочивается одаривание невестой женихового поезда. Вечер оканчивается примирением сторон, выражающимся в нескончаемых хороводных играх. Поезд жениха уезжает, чтобы наутро или через несколько дней приехать уже за невестой к венцу. В доме невесты идут последние приготовления и, между прочим, варят пиво; этот момент также сопровождается рядом обрядовых действий. Наступает, наконец, день перед венцом. Если при купле невесты серьезное значение имеет выбор сватов, то при умыкании невесты был особо важным выбор поезда, на обязанности которого было украсть невесту из родительского дома; поэтому выбор поезжан на этот раз обставляется очень тщательно; несколько человек, товарищей жениха, особенно дружки, — чаще всего двое, — начальник поезда — тысяцкий или вершник, сват — все они особо одеваются и с оружием в руках отправляются к дому невесты. Жених при этом либо остается у себя дома, либо останавливается неподалеку от дома невесты. Невесте ночью снятся зловещие сны; она их рассказывает матери и подругам; в последний раз при их помощи умывается и вытирается полотенцем, а затем и молится. Невеста и ее подруги чутко прислушиваются и вот, наконец, слышат приближение поезда. Поезд высылают к дому невесты в качестве парламенте-

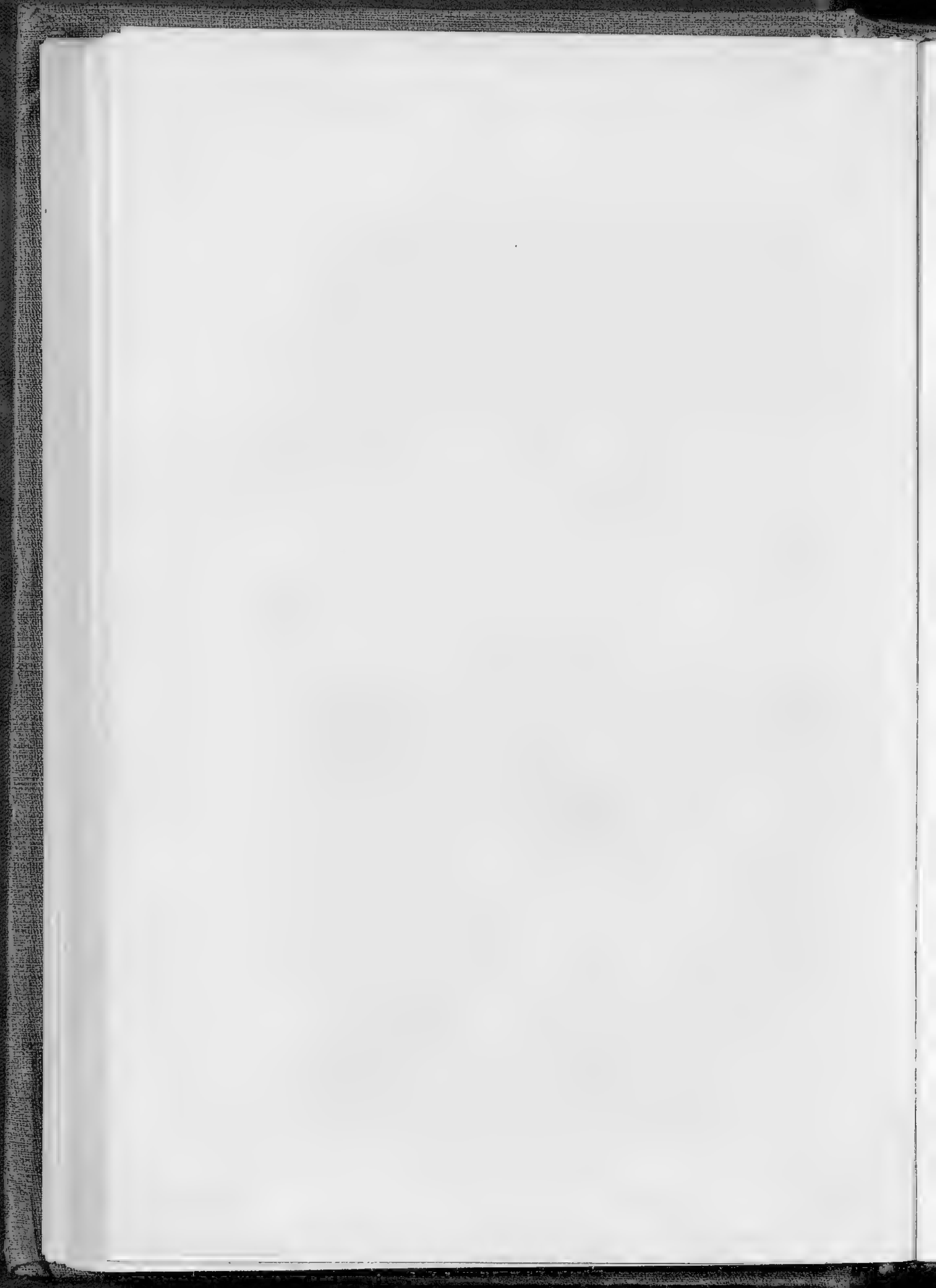
ров двух дружек. Подойдя к невестиному дому, они, обычно, находят ворота закрытыми и путь загороженным. Стучат в ворота; начинаются переговоры. Богатейший материал, относящийся к этому моменту, ясно говорит об его историческом прошлом. Когда-то эти переговоры имели обостренный военный характер и сопровождались поневоле рядом хитростей; постепенно, теряя реальный утилитарный смысл, они теряли и остроту и постепенно перешли в турнир остроумия и находчивости. Долго и под разными предлогами родня невесты отказывается их впустить и выдать им невесту. Дружки применяют все способы убеждения — от хитрости до угроз включительно. Наконец, ворота отпираются; дружки вручают выкуп, им дают угощение — то и другое, конечно, явления более позднего времени. Они входят в избу, но здесь невеста оказывается не только спрятанной за „шелковую завеску“, но и огражденной живой стеной подруг. Приходится брать и эту заставу: подарки сластями или деньгами разрушают ее, и дружки стоят, наконец, перед невестой; нелегко сломить и ее упорство; наконец, и невеста уступает: соглашается принять жениховы подарки — предполагается подвенечный наряд — и дает разрешение прибыть остальной части поезда. Дружки поспешно удаляются, а невеста наряжается в подвенечное платье и, наконец, прощается с девичьим головным убором — „красотой“. Это наиболее сильное по драматизму место в обряде. Те, на кого она надеется —

мать и подруги, оказываются ее противниками и не только снимают с нее головной убор, но подруги с каким-то остервенением расплетают ей косу, хватая себе на счастье ленты из ее волос. Вся в слезах, растрепанная стоит невеста и ждет прибытия всего поезда. Изба полна народом. Лавки все заняты ее родней и подругами: они готовятся дать последний бой женихову поезду. Этот момент также потерял в обряде прежнюю остроту: сражение теперь заключается в отгадывании поездом тех загадок, которые ему задает брат невесты. Но вот загадки отгаданы, подруги подкуплены; дружка покупает, наконец, и место для жениха в красном углу. Тут и происходит действие, заключавшее до введения церковного венчания, очевидно, основной смысл обряда. Отец берет дочь за плечо и за руку, и передает ее в руки жениху; невеста долго и под разными предлогами упирается; наконец, жених ее берет за руку, трижды обводит вокруг себя и толкает на место рядом с собой в красном углу. Только тут невеста вслух заявляет о своей покорности ему. Идет легкое угощение, поются величальные песни и говорятся поздравления. Сюда-то клином и врезывается церковное венчание. Течение событий прерывается и задерживается поездкой в церковь; невесту с женихом благословляют, одевают, невеста в последний раз прощается с родителями, с родными, подругами, соседями, домом, садом, местом своим и пр. и едет к венцу с женихом, или со старшим

дружкой, если жених, по местному обычаю, едет из своего дома прямо в церковь. С рядом суеверных действий и в определенном порядке садятся в сани или в телегу и едут в церковь; по пути поезжане стреляют холостыми зарядами в воздух. Дома остаются только родители невесты. От венца молодые едут уже в дом к жениху. Они входят в избу по подстеленному холсту, их осыпают зерном, хмелем, пухом; молодая все еще покрыта. Их благословляют и с молодой снимают покрывало. Затем, подруги завешивают ее от присутствующих пологом, и крестная заплетает ей волосы в две косы, укладывает их в прическу, надевает ей бабий повойник и в таком виде вручает молодому. Родители жениха берут молодых за руки и трижды обводят вокруг стола. Молодая заявляет о своей готовности подчиниться мужу и просит поить и кормить ее мужниными яствами. Свекор кормит ее кашей и поит квасом. Молодые целуются. Продолжаются прерванные церковным венчанием поздравления и величания; идет угощение и пьянство. Молодые одаривают родных жениха и поезжан и угощают их вином. Наконец, молодых благословляют, и они отправляются в сопровождении свахи и дружек в клеть спать. После их ухода веселие продолжается всю ночь. Утром молодых будят и поздравляют с доброй ночью. Приняв поздравления, они идут мыться в баню. Серьезная часть обряда на этом, обычно, заканчивается, и уже в чисто игровых тонах



ШЕСТВИЕ НА ОСЛЯТИ В ВЕРБНОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ В МОСКВЕ В 1660-х гг.



идет обрядовое испытание молодой в хозяйстве; вероятно, впрочем, раньше оно было таким же серьезным, как и все предшествующее. Молодая носит воду, топит печь, печет блины, прядет, метет избу и пр. При этом игра ведется так, что все ей мешают, да и сама она, как оказывается, ничего делать не умеет. Рассерженные гости и хозяева разыгрывают суд и смертную казнь над сватами. (См. Ефименко. Мат. по этн. рус. насел. Арханг. губ.—Иол. А. Е. и Э. XXX, Едемский. Свадьба в Кокшеньге...—Жив. Стар. 1910 вып. 1—2, Колобов. Рус. Свадьба Олонецк. губ.—Жив. Стар. 1915 вып. 1—2 и мн. др.).

Остановимся подробнее на двух свадебных играх-комедиях.

10. И Г Р Ы - К О М Е Д И И С В А Д Е Б Н Ы Е

Первая замыкает весь свадебный обряд. Она состоит в том, что, когда все убеждаются в полной неумелости молодой и казнят сватов, по адресу молодой, до сих пор окруженной ореолом своеобразной романтики, раздаются упреки и ругань, ее все начинают обзывать дурой и т. п., один из дружек рядится в полушубок и шаль молодой и с криком „убегу—умучили“ симулирует попытку молодой убежать из дому. Присутствующие с возгласами: „молодая убегла“, ловят его; дружка падает на колени, родители жениха дерут его за уши и бьют, приговаривая; „а ты от мужа не бегай!“

Дружка: Уж вы простите меня, гости дорогие, что я убегла от мужа — по глупости моей, по неразумности.

Родители молодой: Должно быть, муж с ней с первого разу стал дурно обращаться или родным его она не любя, вот она и убегла. Что-нибудь ей надосадили, да и так горько обидели, что терпенья не стало.

Родители молодого: А ты от мужа не бегай, живи тихо и смирно, как добрые люди живут и, что называется, и воды не мути, дескать, в жизни всего навидаться и всякая всячина горька и сладка бывает.

Если будешь шелкова,
То не будешь щелкана,
А если будешь отрепа,
То все потреплют.

Смысл этой традиционно разыгрываемой свадебной комедии ясен сам собою.

Вторая из интересующих нас комедий, обычно, разыгрывается на девишнике. По составу своему, она является соединением очень распространенной игры в „барина“ со свадебным обрядом, вернее — это свадебный вариант „барина“. Формально же она интересна тем, что является назидательной пародией свадебного обряда. Заключается в следующем. В избу вбегают парень верхом на помеле — „коне“ и хлещет публику погонялкой; раздаются

крики: „барина везут“! За конем входят ряженные, в центре комически одетый „барин“.

Барин. Хозяин, хозяйюшка,
Наместник, наместница,
Добрые молодцы,
Красные девицы,
Здравствуйте!

Все присутствующие отвечают на приветствие. С такими же приговорами барин справляется, нет ли здесь хорошей невесты. Ряженные называют несколько присутствующих девушек. Их волокут к барину, и он начинает выпрашивать, какого они поведения, тут же в шутку, на зло обвиняют одну из них во всевозможных неприличностях, преимущественно любовного характера. Виновную лупят, и она с визгом бежит от ряженных. Когда длинный ряд присутствующих девушек пройдет через подобный искус, появляется один из парней, ряженный невестой — костюм при этом самый неподобающий. Эта девушка приходится барину по нраву. И вот с этого-то момента начинается пародирование свадебного обряда: причитаний, песен, реплик и действий, смотрин, девишника, утра в день венца и т. д. В общем смехе и сутолоке конец игры, обычно, теряется. Кроме того существуют и самостоятельные свадебные пародийные игры, отправляемые обычно на святках. (Пахомушко в Заонежье).

Другой формой действованиа, в которую проникает свадебный обряд, является хороводная игра, или просто-на-просто хоровод. Как мы указывали выше, если юридическая и экономическая стороны воплотились в свадебном обряде, то любовная — именно в хороводе.

11. ХОРОВОДНЫЕ ИГРЫ ЛЮБОВНЫЕ И СВАДЕБНЫЕ

Простейшей эротической пляской является так называемый „голубец“, между прочим, зарисованный и записанный в конце XVIII века Аткинсоном. „Обычный танец русских — это своего рода пантомима, говорит он. Танцор своими па и жестами делает вид, что ухаживает за своей любезной, которая долгое время удаляясь и отворачиваясь от него с видом отказа и даже презрения, кончает тем, что дается ему, они соединяются и сцена заканчивается веселым „голубцом“. (I. Atkinson. A picturesque representation of the manners, customs, and amusements of the Russians. London, 1803).

Этого же типа пляску, но, как мы увидим, значительно более развитую и острую, записал Берхгольц в 1722 г. (Дневник камер-юнкера 13 февраля 1722 г.). „Сперва пляшут оба, следуя один за другим и делая друг другу разные знаки лицом, головою, всем корпусом и руками, потом девушка местами делает объяснение в любви парню, который однакож не трогается этим, напротив старается всячески

избегать ее до тех пор, пока она, наконец, утомляется и перестает, — тогда парень, с своей стороны, начинает ухаживать за девушкой и с большим трудом заставляя ее принять от него, в знак любви, носовой платок, после чего она во всю длину ложится на спину и закрывает себе лицо этим платком. Парень пляшет еще несколько времени вокруг лежащей, с разными смешными ужимками, прикидываясь еще влюбленным; то он как будто хочет поцеловать ее, то, казалось даже, приподнять ей юбку, — и все это среди пляски, не говоря ни слова“. Но так как девушка, представлявшая парня, из стыда не хотела закончить пляску, то „владелец полотняной мануфактуры, крестьянки-работницы которого и плясали, велел доплясать ее одному из своих мальчиков, лет 9 или 10, который тотчас же очень охотно согласился на это. Проплясав, как и девушка, раза два вокруг лежавшей на полу, он вдруг вспрыгнул на нее и тем довершил пляску“. Подобную пляску можно наблюдать у нас и в настоящее время. Так в Архангельской губ. до сих пор исполняется танец „козла“, почти в точности повторяющий только что приведенное описание.

В обычных случаях, однако, хороводная игра берет сюжетом либо сватовство, либо сцены из жизни супругов. (См. хотя бы Терещенко. Быт, часть IV, стр. 130 и след.). Для примера приведем следующую. Хоровод образуется из двух половин: мужской и женской; каждая половина становится в линию и переплетается

руками. Девушки задают вопросы, парни отвечают, при том то сходясь то расходясь. (Фигура та же, что в хороводе „А мы просо сеяли“).

Бояре, да вы почто пришли?
Молодые, да вы почто пришли?

Княгини, да мы невест смотреть,
Молодые, да мы невест смотреть.

Бояре, покажите кафтан,
Молодые, покажите кафтан, и т. д.

Бояре показывают жениха и его богатую одежду, после чего княгини приглашают бояр в терем.

12. О Б Р Я Д Ы П О Х О Р О Н Н Ы Е

Перейдем, наконец, к обрядам похоронным. Выше мы дали общее описание генезиса этих обрядов. Как и обряды свадебные, похоронные представляют собою конгломерат наслоений, носят на себе следы ряда эпох; мы можем проследить в них остатки всех видов погребения — огнем, водой и землей. Будучи обрядами достаточно развитыми, они могут быть подразделены на ряд обрядовых эпизодов: обряды, предшествующие смерти, омовение, обряжение, маскирование, снаряжение, вынос, погребение и очищение. Обряды, предшествующие смерти, группируются вокруг двух моментов — облегчения смерти и пропуска души; первые состоят в перенесении умирающих под

образа, в зажигании у божницы свечей, окроплении умирающего святой водой и покрывании его скатертью; момент смерти окружают тишиной; вторые — в открывании дверей или в разобрании части крыши или стены для облегчения ухода душе. Обряд омовения состоит в обмывании тела, обряд обряжения — в одевании в носильное платье и в саван.

Здесь же необходимо указать на одну очень интересную подробность. По словам арабского писателя X века Массуди, у русских холостых покойников женили после смерти. Остаток этого обряда сохранился до сих пор на Украине: умерших девушку или парня наряжают как под венец и к обряду похоронному присоединяют элементы обряда свадебного; один из парней (или одна из девушек) ведет себя, как если бы он был женихом покойной. Умершей девушке прикалывают два венка и дают платки несущим хоругви, парню перевязывают руку свадебным платком, и он в таком виде провожает покойницу до могилы. У мекленбургских славян даже жена следовала за телом мужа в подвенечном платье с песнями и пляской.

Обрядив покойника, его, обычно, „снаряжают“; здесь сильнее всего сказываются следы верования в продолжение физической жизни после смерти. В правую руку дают ему „пропуск“, в левую — кусок материи; в гроб кладут веник, смену белья, даже кафтан или сарафан, мыло, гребень и деньги; литовцы сажали умершего на седло, а в древности у нас

известны хоронения на лошади верхом. В древности в могилу с покойником бросали убитых — жену, лошадь и пр. Любопытен обычай маскирования покойника, знавший несколько редакций; маску надевали на лицо в целях сохранения черт лица или в целях устрашения злых сил; в последнем случае маски делались страшного вида и ставились по углам могилы. Маскирование в особенности применялось в древней Греции, откуда распространилось и на юг России и даже в Сибирь; обертывание лица покойника кожей или холстом у самоедов является остатком этого обычая.

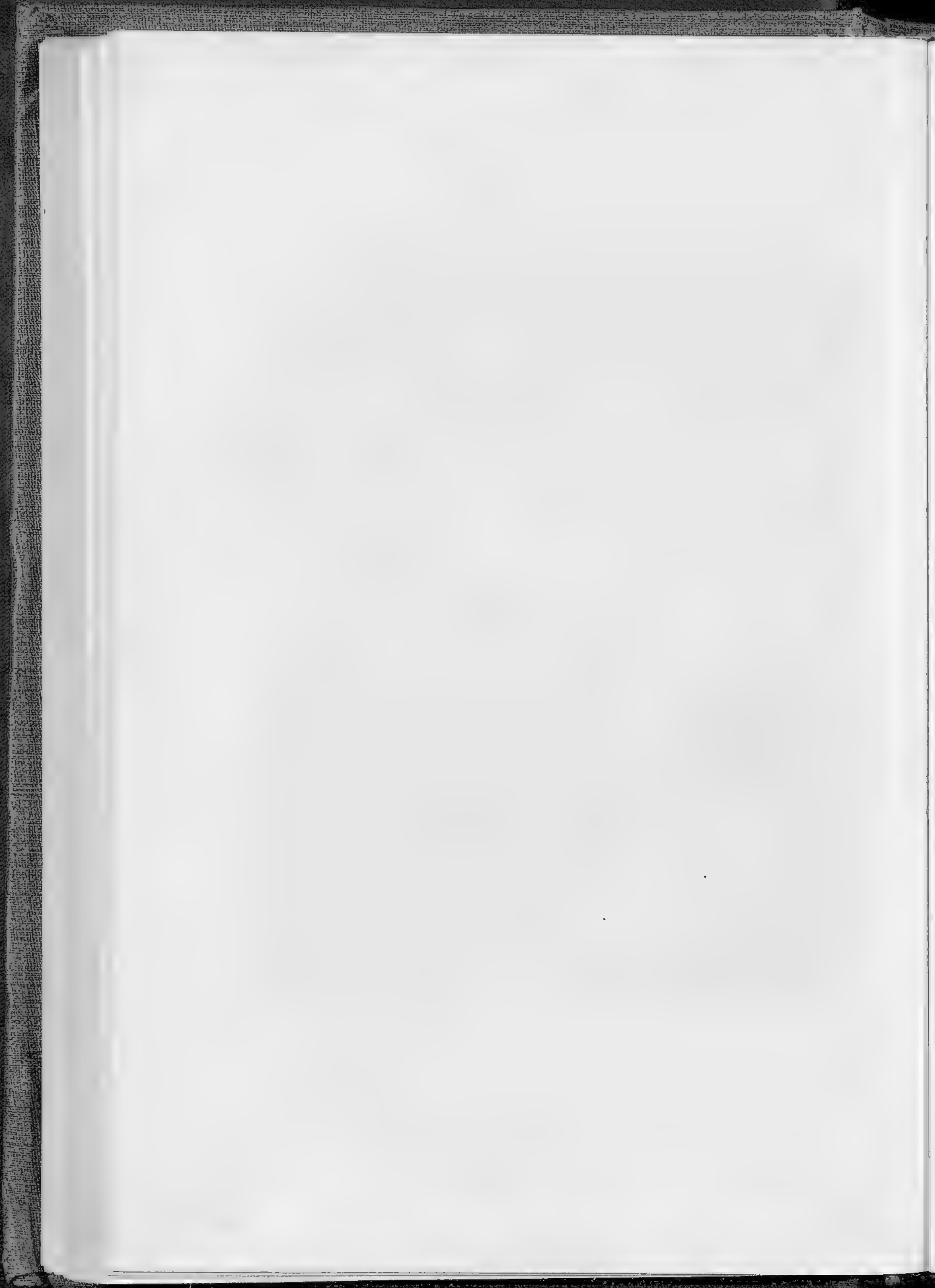
Гроб первоначально не был обязательным; местами покойника кладут в гроб и так несут его на кладбище, но в могилу опускают тело без гроба; гроб делался раньше долбленный, позднее досчатый. Обряд выноса тела сопровождается рядом действий суеверного характера — чтобы покойник не взял с собою еще кого-нибудь из членов семьи. Выносят не только через двери, но и через окно и даже через специально разобрannую часть стены.

Похоронная процессия известна нам лишь в позднейшей церковной редакции, в основных чертах практикующейся и по сие время.

Интересно заметить, что в то время как по данным иностранцев, в X веке, мы еще не знали развитого свадебного обряда, у нас был очень интересный похоронный обряд, так тщательно описанный Ибн Фотланом. В его описании следует отметить: во-



УМОВЕНИЕ НОГ В ИЕРУСАЛИМЕ
XII



первых, обыкновение класть гроб с телом на несколько дней в ладью и пускать ее на воду, а затем сожжение ладьи с гробом и с жертвами на специальном костре; во-вторых, принесение в жертву коня и домашней птицы, а также девушки; очень интересно описание подготовки ее к смерти и самый способ умерщвления. К сожалению, лишь не вполне выяснено, кто именно держался такого похоронного обряда: наши предки— славяне или какое-либо из других племен, живших по Волге. (Основная литература: А. Котляревский. Погреб. обычаи древн. славян, Смирнов, 2 этногр. сб. Костромск. научн. о-ва, Анчуков. Древности XIV, Фавро. Истор. погреб. у древних и новых народ. 1868; Черн. Губ. Вед. 1873, № 3, 6, 9, 10, 13 и др.).

Здесь нельзя не упомянуть пародий на похороны; большинство из них будет описано дальше, но особенно курьезны „похороны мух“, производимые в Московской губ. в Семенов день: делают гробики из моркови, свеклы или репы, кладут в них мух и закапывают в землю. (Зеленин. Описан. Арх. Геогр. О-ва, Московск. губ. № 17).

13. ОБРЯДЫ ПОМИНАЛЬНЫЕ

За обрядом похорон, наконец, следует обряд поминок, совершаемый с момента смерти в установленные сроки неоднократно. Еще встречающиеся современные нам поминки представляют собою остаток некогда развитых, именовавшихся тризнами.

Древняя тризна состояла, во-первых, из ряда ристаний, воинских упражнений, битв, игр и плясок, придававших, казалось бы, печальному моменту очень увеселительный характер; во-вторых, из разнообразных выражений горя, заключавшихся в плаче и сдирании у себя до крови кожи, а также в ношении траура; в третьих, в пиршестве, меню которого составлялось особенно; пиршество это предполагало угощение якобы невидимо присутствовавшего покойника; старейшие свидетельства об этом относятся к X веку, но и сейчас в Белоруссии устраивается в честь усопших „дедов“ специальная вечеря, во время которой хозяева их и приглашают. Приглашенным откладывают всякой пищи на окна и под стол, для каждого покойника кладется особая ложка. Далее, для покойников специально топят баню и вешают там полотенца и кладут веники. На Украине ночью сторожат душу вне избы, проводя всю ночь в играх.

В Белоруссии особенно интересны осенние поминки — „ховтуры“. Вечером посещают могилы, убирают их дерном и обметают веником, который потом оставляют на могиле, чтобы покойник мог себе сам очистить могилу. Вблизи зажигают костры из принесенных дров и уходят. На другой день идут на кладбище — будить умершего. Дома затем устраивают поминки. Близкие умершего садятся на заваленке, плачут и зовут покойника; знакомые в доме совершают богомоление; затем начинается

угощение, после которого хозяйка приносит решето качанов и ставит его на стол; у каждого в кармане кочерыжка. Один из качанов бросают в хозяина, после чего все начинают биться качанами и кочерыжками; все оканчивается песнями, музыкой, плясками и ряжением.

Еще интереснее поминки у осетин. В течение года вдова носит траур. Ложась спать, она стелет постель и для мужа, ставит под кровать таз и кувшин с водой, зажигает свечу и ждет мужа, покуда не запоют петухи. Утром, встав с постели, она берет кувшин, таз, полотенце и мыло и несет их к тому месту, где муж, обычно, умывался. Здесь она стоит несколько минут в таком положении, как будто дает ему мыться. К пятнице же великого поста, исправив одежду и обувь мужа, она надевает их на крестообразно сложенные палки, стремясь придать фигуре сходство с покойным мужем. Чучело она сажает на видное место, и перед ним ставит еду и напитки. Затем все садятся за стол, едят и пьют и вспоминают покойника. (Терск. Вед. 1872, № 2, 4). (О поминках главн. образом см. Шеин: Мат. Сев.-Зап. края, Романов. Белорусск. сб., вып. 8. Богданович. Пережитки древнего миросозерцания у белоруссов, Тамб. Епарх. Вед. 1873, № 10 — 23 и мн. др.).

14. И Г Р И Щ А С В Я Т О Ч Н Ы Е

Теперь перейдем к знакомству с нашими календарными земледельческими культами, вернее — к знакомству с теми полубрядовыми, полуйгровыми празднествами, которые являются, очевидно, остатками прежде бывших или лишь только нарождавшихся земледельческих культов, а именно с празд-

нествами святок, масленицы, троицы и семика, русалки, ярилы, костромы, кострубоньки и Ивана Купалы. Характер этих празднеств-игрищ — так же, как и свадьбы с ее обрядами, глубоко различен в различных местах страны; всех их мы можем разбить на группы: 1 — когда праздник олицетворяется самими участниками, при этом чаще всего ряжеными; 2 — когда праздник олицетворяется каким-нибудь предметом, чаще всего веткой дерева или целым деревцом; 3 — когда праздник олицетворяется в виде чучела, и, наконец 4 — когда праздник никак не олицетворяется. В основной обряд, обычно, вплетается целый ряд привнесений суеверного характера, хотя повторяем, что подлинно обрядовый характер отсутствует, и мы видим скорее всего обрядовые игры.

Святочные празднества граничат по времени с одной стороны с навечерием рождества, а с другой — с крещением, хотя чаще всего переходят границы и в ту, и в другую сторону. Святки (коляда, авсень, таусень и, собственно, святки) в настоящее время объединяют два типа обрядовых действий, соответственно двум празднествам, объединяющимся в этот промежуток времени, — языческие и христианские, вернее внецерковные и церковные. Основным внецерковным действием является ряжение. Действование это распространено повсеместно и знает неограниченное число вариантов. В простейших случаях это — ряжение девушек в мужскую одежду

и обратно, и мазание лица сажей, мукой и кирпичом или свеклой; далее идет ряжение в причудливые комические одеяния, умышленно несоответствующим образом используемые; еще дальше ряжение нищими или покойниками, солдатами, евреями, цыганами и пр.; еще дальше — ряжение наиболее популярными зверями: медведем, козой, конем и т. п. Определенному типу отвечают и определенные гримы — делают берестовые маски, подчас достают маски в городах; борода, усы и длинные волосы делаются из пеньки или из мочалы. Техника изготовления маскарадного костюма тоже, подчас, бывает очень сложна. Вот, например, как делают „козу“. Голову делают из дерева, на стороны точат длинные рога, сверху голову обшивают кусками старого овчинного тулупа; в голову снизу вбивают палку, затем выворачивают большой тулуп и в один из рукавов вдевают палку до самой головы; здесь рукав крепко привязывают. Палку несет парень, набрасывающий на себя этот тулуп и, смотря по надобности, управляет движениями головы. (Шеин. Мат. Сев.-Зап. края I. 42).

О том, как делают медведя, мы говорили выше. (Романов. Белор. сб., вып. 8 — 9, стр. 104).

Об устройстве кобылы будем говорить при описании праздника русалки.

Подбор ряженных, подчас, бывает случайным; тогда вся компания только ходит со звездой (об этом ниже) по домам и просто-напросто дурачится. Но под-

час их подбор определяется сценарием разыгрываемых комедий; в этих случаях, обычно, войдя в дом, исполняют целую пьесу.

Таких святочных комедий мы знаем целый ряд: Козу или Маланку (Киевск. Стар. 1898 LXIII, с 73; Этногр. Обзор. 1914. № 1—2, стр. 48 и др.), Барина, Шайку разбойников одного ужасного русского атамана (Вестн. Евр. 1871 III, 57), Докторское лечение, Нападение Стеньки Разина, Слепых лазарей, Знахаря или колдуна (Изв. Рус. Геогр. О-ва 1876. XII. с. 157, Терещенко. Быт. VII+161—189 и мн. др.), Царя Максимилиана (Трон), Женитьбу Терешки (женитьбу бахаря) и пр. (Шейн. Мат. С.-Зап. края I, с. 99).

Местами рядят „умруна“-покойника, вносят его в избу и начинают отпевать нелепыми и неприличными песнями, причем „поп“ одет в рогожу вместо ризы, в руках у него лапоть вместо кадила. С такой игрой мы еще встретимся ниже. Хождение со звездой и сопровождающее его „славление Христа“ формально не - христианского происхождения (см. выше — Таусень у Мордвы), но вифлеемская звезда и христианская тема наложились на старый языческий обычай. При ношении звезды поют колядочные песни и обсыпают всех зерном. (Об устройстве звезды см. Зап. Геогр. О-ва по отд. Этногр. XXXVI, с. 130, Изв. О-ва люб. Ест. Антроп. и Этнографии XXX, вып. 1, с. 448 и мн. др.).

К числу комедий христианского типа относится популярная тема царя Ирода, исполняемая переносными вертепами.

Местами „хождение“ заменяется „поездом“ — приемом, широко распространенным на масляной. При этом то на санях возят с песней девушку, одетую в белую рубаху поверх одежды, то на сани, вернее на несколько саней, ставится лодка и ее везет десяток лошадей, на лошадях сидят ряженные, среди лодки к мачте подвешивают люльку; в лодку и люльку садятся ряженные, лодку украшают лоскутами и флагами. С песнями, музыкой, шумом и гамом поезд движется по деревне. (Новг. Рус. Вед. 1869 № 5. Снегирев — Рус. Нар. Пр. 1, 2, 29).

Местами мы наблюдаем прием, столь распространенный в весенних празднествах: парни нагромождают посреди деревни или у ворот чьего-нибудь дома огромную кучу всякого хлама и всяких случайно добытых вещей: солому, ведра, телеги, сани, коромысла и пр. (Жив. Стар. 1902 II. 186, Этн. Обзор. 1898. XXXIX. № 4, с. 154 и 1914 № 3—4, с. 146).

Если это куча хлама или соломы, то ее, обычно, в конце концов сжигают. (Мирское Слово 1876. № 52, Елисаветградск. Вестник 1889 № 11). Это называется „сжигать деда или Коляду“.

Святочные игры многократно зарисовывались художниками. (См. Снегирев. Рус. Нар. Пр., Всемирн. Иллюстр. 1871 № 105, 1873 № 214, Нива 1874 № 52, Пчела 1876 № 1, Этногр. Обзор. 1914 № 1—2 ст. 49).

В итоге надо сказать, что святочные празднества 1) не знают личного воплощения праздника,

чем так богаты все прочие празднества, и 2) изобилуют ряжением и разыгрыванием комедий; эти черты ставят их особняком.

15. И Г Р И Щ А М А С Л Я Н И Ч Н Ы Е

Вслед за празднествами святочными хронологически идут весенние, разбитые великим постом на ранние, близкие по времени к поре весеннего равноденствия, и поздние, относящиеся ко времени полного пробуждения природы; к ранним относится масленица, к поздним — семик, троица, русалка, ярило, кострома и кострубонько.

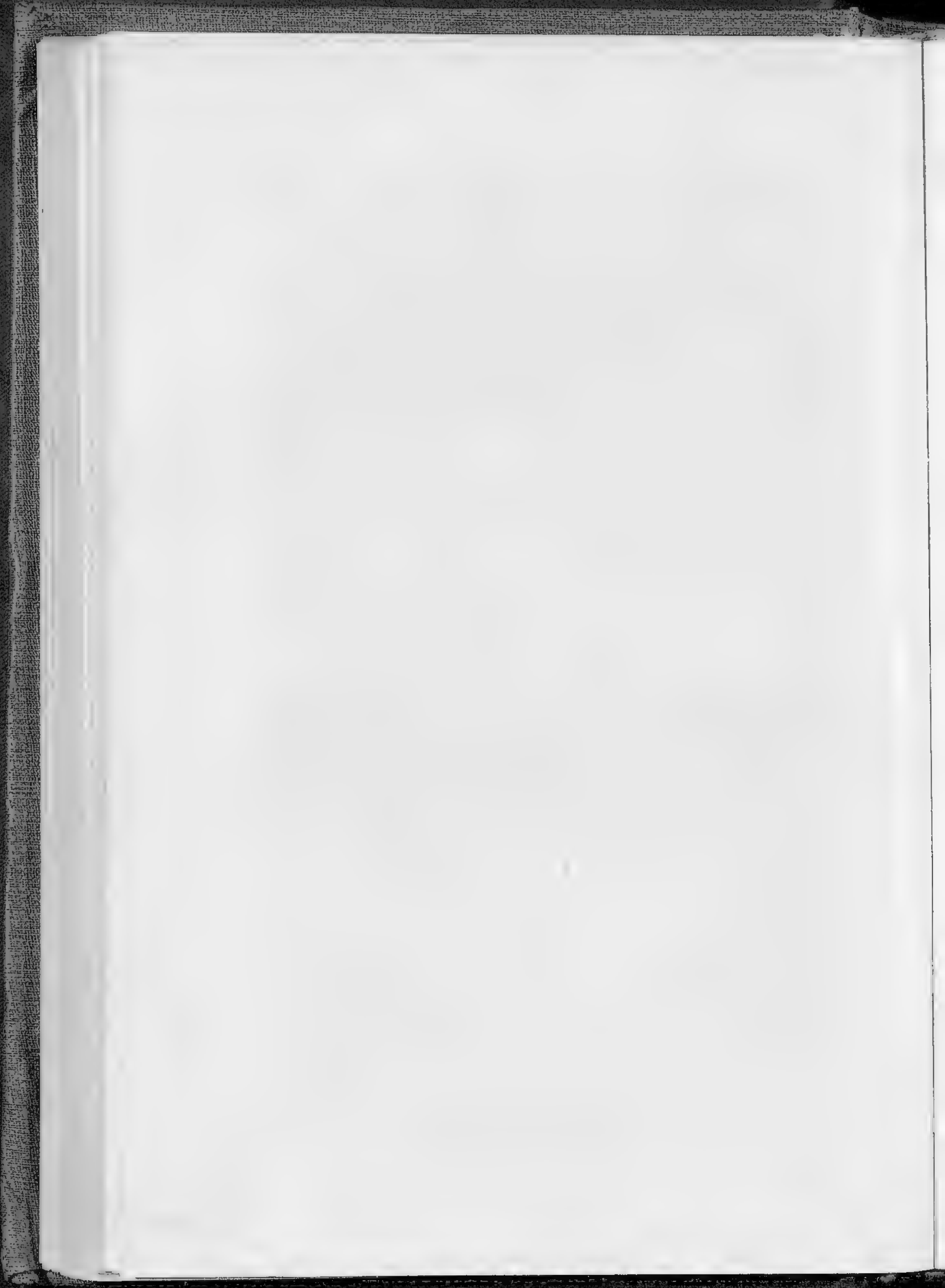
Масляничные празднества состояются из трех моментов: позывания, собственно празднования и проводов. Позывание и проводы повторяются и в поздних весенних празднествах и являются следствием анимистического мирозерцания, допускающего персонификацию праздника и обращение с ним, как с человеческой особью. Покливание масленицы с обрядовой точки зрения не интересно и, если некогда и представляло собою развитой обряд, то теперь, во всяком случае, почти исчезло. С покливанием была связана, очевидно, и встреча, которая теперь слилась с самим празднованием.

У обрядов масляничных есть много черт, общих с обрядами святочными. В первую очередь идет ряжение, играющее и здесь очень видную роль. Но если на святках ряженные преимущественно ходят



СЛѢТА НОВЫИ ГЛАГОЛЕ^М.
 Прѣблѣтїи тѣрю зѣтосѣ плѣнаемъ,
 сѣвоѣслѣтѣхъ нѣши^х вѣрнѣѣ^м обѣщѣе^м.
 Блѣдныи нѣслѣтамъ тѣлетъ
 добрыи слѣзи вернѣи нѣ^ж. возвесѣлѣмъ^м
 шѣща^м днѣсь нѣрѣдѣ^{ст} вино прохладисѣ^м

ШКОЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ. „КОМЕДИЯ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ“
 СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО 1685 г.



из дому в дом, на масляной они устраивают в большинстве случаев поезд. Его эволюция для разных местностей в общих чертах такова. Поезд составляет ряд привязанных друг к другу дровней; порою на дровнях устанавливаются: деревцо, бороны, телеги, кибитки, лодка, баркас, в последнем случае иногда с мачтой, шестом, с колесом наверху, с парусами и прочей оснасткой — в каждой местности оборудование саней свое. Вся установка, обычно, украшается: в простейших случаях соломой, а подчас лоскутами, флагами и пр. Внутри размещаются ряженные: это или случайный подбор масок, или персонажи для разыгрываемой комедии. Среди ряженных обычно мужик или баба, а то они оба, изображающие масляницу; в последнем случае костюм состоит из всякого тряпья, рогожи, несоответственно примененной одежды, соломы, бубенцов, лоскутов и пр. Атрибутами являются водка и калач. Рядят и лошадей, которые, в числе доброго десятка, возят все сооружение; здесь от простого приукрашения фантазия простирается до надевания лошади на задние ноги штанов, а на голову — шапки. Вместо ряженных на дровнях возят местами быка. Весь поезд сопровождается верховыми, тоже ряженными. Дадим подробное описание поезда Тульской губ. „На санях, запряженных парюю-гуськом, вместо козел, где садится кучер, утверждено горизонтально простое тележное колесо. В это колесо вделан высокий остроконечный шест, середина которого

украшена снопом ржи, перевязанным лентами, концы которых облегают сноп. Выше снопа, на шесте, близ самого шпика, приделана деревянная розетка, имеющая в середине черный круг, от которого к краям розетки идут белые и черные полосы. Вдоль белых полос проходит несколько черных линий в виде лучей. В этом же месте прикреплен развевающийся флаг. На задке саней, среди разных завитушек, изображены два маленьких языческих божка; по углам задка два изображения солнца. На боках задка контурные изображения животных с разинутой пастью. На колесе сидит старик и в одной руке держит калач, в другой — водку. В санях сидит женщина с растрепанными волосами, украшенными льном, и с раскинутыми в разные стороны руками, в которых она держит сухие цветы. На передней лошади мальчик в треугольной шляпе с тремя цветочками. Лошади увешаны звонками и бубенчиками". (Тульск. Епарх. Вед. 1879 № 3, стр. 77). В некоторых местностях, как и на святки, „водят кобылу“, т. е. делают „коня“ и с ним ходят по деревне. (Зеленин, Очерки рус. миф. № 24). Все сопровождается песнями, шумом, смехом, остротами, прибаутками и т. д.

Другим масленичным обрядом является игра „в городок“. Ей принято придавать символическое значение и понимать, как обрядовое воспроизведение борьбы зимы с весной. На самом деле вопрос разрешается гораздо проще. На окраинах Евро-

пейской России — в области Войска Донского, на Кавказе, на Урале и в Сибири, где население проводило поневоле много времени в отражении врагов, а потому было военным, масляничные празднества изобилуют военными играми: всевозможными воинскими упражнениями, скачками, джигитовкой и т. д. Мало того, устраивают целые маневры, изображающие взятие крепости; при этом в Грузии и в Уральске воспроизводится определенный исторический факт — в первом случае победа Грузии над персами, во втором имевший место в середине XIX ст. известный бой под Иканцем (здесь игра и называется „Иканцы“). Там, где нет остатков крепости, пользуются естественными укреплениями, если они имеются вблизи города, а где и их нет, там делают укрепление — „городок“ — из снега. (Напр. в Сванетии — Кавказ. 1903 № 42, Зап. Кавк. Отд. Рус. Геогр. О-ва 1879. XIX, с. 106).

Севернее и северо-восточнее, где историческая основа отсутствует, маневры превратились в чистую игру, естественно предпочитающую устройство городка из столь распространенного и удобного для возведения сооружения материала, как снег. Тут это делается так: ребята строят на реке у проруби крепость с башнями и воротами и, разделившись на две партии и приведя себя в боевой порядок, начинают воспроизводить взятие этой крепости. Победителей в конце концов купают в проруби; все оканчивается песнями и угощением (Снегирев,

Рус. Празд. 1. 2. 133, Моск. Вед. 1873 № 83, стр. 613; Маяк, 1844 т. XVII, с. 53 и т. д.).

Игра в Иканцы была в свое время сфотографирована, взятие города написано худ. Суриковым. Военные состязания на севере заменялись, обычно, кулачным боем. (Каз. Губ. Вед. 1861 № 24; Пермск. Губ. Вед. 1879 № 60 и пр.).

На Украине и в Белоруссии есть обычай „волочить колодку“ или „колодия“; в первом случае это полено, которое привязывают парню к ногам и так заставляют его ходить в наказание за то, что он еще не женился. Местами „колодку“ рядят; крестьяне говорят: в понедельник колодка родилась, во вторник крестилась, в среду справляют крестины, в четверг она умирает, в пятницу ее хоронят, а в субботу плачут. „Колодия“ изображает ряженый мальчик. (Киевск. Стар. 1889 № 8, стр. 419, Пам. Кн. Смоленск. губ. 1859 стр. 142. Старообр. мысль, 1910 № 2, стр. 94 и пр.).

„Колодка“ приводит нас к новому, по сравнению со святочными, обрядовому приему, а именно к изготовлению чучела. Чучело делается чаще всего из соломы, подчас же из дерева; изображает оно масляницу в виде женщины или мужчины, в последнем случае с резко подчеркнутыми половыми признаками; нарядив его, его возят в поезде, описанном выше. В дни празднования масляницы его возят по деревне, а при проводах его или просто выбрасывают за деревней, либо хоронят в землю; в по-

следнем случае при этом пародируются христианские похороны, как мы это видели в святочных играх и встретим еще не раз в весенних обрядах. (Шейн, Великорус., стр. 333). Случаев сжигания (похороны огнем) чучела мы не встречаем. Зато очень распространен обычай сжигания кучи соломы, вытряхиваемой из зимних матрацов, а иногда и просто стаскиваемой за околицу деревни. Называется это „жечь масляницу“. (Этн. Обзор. 1909 № 1, с. 71; Влад. Губ. Вед. 1854 № 33 и др.).

Масляница изобилует еще целым рядом обрядовых и игровых приемов, мало развитых и потому для нас неинтересных.

16. ИГРИЩА СЕМИЦКИЕ И ТРОИЧНЫЕ

Оторванные от весеннего равноденствия, поздние весенние праздники укладываются в промежуток времени между седьмой неделей после пасхи и заговенами Петровского поста. Они также начинаются „кликанием“ весны и их можно разбить на три группы: семик и троица, русалка и ярило, кострома и кострубонько. Первые, хотя и носят названия чисто христианские, однако по существу и форме ничем не отличаются от прочих и потому, несомненно, должны быть относимы к старейшим языческим. Новых приемов мы здесь не наблюдаем. Однако, нельзя не заметить, что „ряжение“ идет значительно на

убыль и только местами оно напоминает святочное (Казанск. Губерн. Вед. 1884, № 52; Курск. Епарх. Вед. 1872 № 11, стр. 698). Чаще всего это ряжение „праздником“ — девушка рядится „семиком“ в худую мужскую одежду с горбом на спине и берет в руки помело, а парень — „семичихой“ — в худое женское платье и берет в руки ведро и палку (Этн. Об. 1914 № 3—4, стр. 152); местами девушку рядят „кустом“ — обвязывают березовыми и кленовыми ветками и на голову надевают большой венок. Толпа девушек и ребятишек ходит с ряженными по деревне и за деревню к рожице и поет „семицкие и троичные“ песни, (Гродн. Губ. Вед. 1894 № 47 и др.). Важно отметить, что на смену святочным животным, изображаемым в вывороченных шубах, здесь приходят темы и приемы весенние — куст, венок, цветы, ветки и пр., по весенней свежести и долгожданности столь привлекательные. Сюда же присоединяются и новый атрибут — помело, на котором местами бабы даже ездят друг к другу в гости (маргостье — Урал. 1901 № 1220; Всем. Иллюстр. 1869 № 24 стр. 375; Сахаров, Сказания, VII, 199). Рядятся и лошадыо: 3—4 ребят накрываются пологами, женщина рядится кучером и толпой ходят по деревне; с этим мы встретимся в празднестве русалки.

И, совершенно независимо от ряжения, идет вереница весенних и вообще всяких иных хороводных игр. (Зап. Уральск. О-ва Люб. Ест. 1895. XV, вып. I, Снегирев, Рус. Пр. III, 10).

Весенние праздники отличаются уже отчасти отмеченным развитием роли зелени, в частности березки, ее ряжением и, наконец, деланием чучела. Березками украшают дома внутри и извне, березками утыкают улицу в деревне, березку наряжают лентами и носят ее с песнями по улице. У мордвы при этом выбирают из девушек „начальницу“, она кричит присутствующим: „молчите“, а затем — „божество березы, помилуй нас“, после чего все трижды кланяются до земли (Рус. Вестник 1867 т. 71, стр. 408). Ряжение лентами местами развивается в ряжение пестрым женским или мужским платьем. Это в свою очередь приводит к устройству чучела и уже не только из березы, но из соломы или из дерева.

К концу праздника березу бросают или за деревней, сорвав украшения, или в воду с приговором — „топи, семик, топи сердитых мужей“ (Шеин, Великорус. 346). Вернемся, однако, к чучелу. Его носят с песнями по деревне, затем у рожи делают шалаш, украшают его венками, внутри ставят столы и внутри же, на возвышенном месте — чучело (Украинск. Журн. 1824 № 11, стр. 255; Вед. Моск. Гор. Полиц. 1848 № 122); местами делают „семика“ и „семичиху“. Вокруг шалаша водят хороводы, поют песни и закусывают. Оканчивается это все тем, что пародируют похороны чучела. Кладут его на носилки в гроб или без гроба, носилки четыре девушки берут на плечи, впереди идет девушка зрелых лет с распущенными волосами, в широком кафтане с широкими

рукавами; она жалобно поет „святой боже“. Позади носилок идет другая девушка, тоже с распущенными волосами, и машет вместо кадила старым лаптем на веревке. Третья девушка изображает мать Семика. Она идет за носилками и причитает, как на похоронах; за нею следует целая толпа. Чучело бросают в овраг или воду, чем празднество и оканчивается. (Руководств. для сельск. пастыр. 1862 № 21, стр. 119). В столицах и городах семик справлялся грандиозными гуляниями.

17. И Г Р И Щ А Р У С А Л О Ч Ь И

Праздник русалки совпадает, обычно, по времени или с Петровскими заговенами или с семиком и троицей. Совпадают они и по обрядовым приемам. В целом здесь обряд сводится к изображению русалки и к ее проводам, изгнанию или похоронам; для этого пользуются, вообще, тремя приемами: ряжением, снаряжением обрядового дерева и устройством чучела. При ряжении мы наблюдаем влияние суеверного представления о русалках и их внешности. Это, обычно, дородная девушка в белом платье, а чаще просто в одной рубашке, с распущенными волосами, украшенными цветами, с венком на голове; в руках иногда бывает помело, едет она верхом на кочерге; местами так же одевается весь девичий хоровод; местами, кроме основной русалки, рядят также маленькую девочку дочерью русалки.

Иногда одна девушка или все девушки фигурируют совершенно нагими. Реже встречается вариант, когда рядятся бабы в мужское платье, мажут лицо сажей, прыгают и беснуются или когда рядятся и парни.

Очень распространено ряжение „кобылкой“ — конем. Состоит оно в следующем. Двое парней становятся один позади другого и кладут себе на плечи две жерди или лестницу; передний парень берет в руки палку и на нее насаживает лошадиный череп или сделанное из соломы подобие черепа. На голову лошади надевают уздечку; шея и туловище образуется рядом простых холщевых пологов; на шею подвязываются бубенцы. На спину коня садится мальчик и держит в руках поводья. Местами все чучело делают из соломы, этого универсального материала для изготовления праздничных чучел. Толпа, обычно, рядится кто во что горазд.

Иногда вместо чучела фигурирует обрядовое дерево—березка, как в семик и в троицу. Очень часто „русалку“ изображает женское чучело, тщательно выделяемое и украшаемое; а подчас, как и на троицу, строят шалаш и ставят его туда; вокруг на столе располагают еду.

Обрядовое действо состоит в проводах, изгнании или похоронах. Проводы имеют шутовской веселый характер: поют песни, бьют в сковороды, шумят, кричат, иногда палят из ружей. Ребята при-

стают к русалке с просьбой „пощекотать“ их. В песне говорится:

„На гряной неделе
Русалки сидели,
Проведу русалок
Из бору до бору
В зелену дуброву,
Русалки чтоб не лоскотали,
В зиму не ликали,
В летку не пужали“.

(Зеленин, Оч. Рус. миф. 241 и мн. др.).

Русалку в таких случаях оставляют у бора или во ржи; когда все разойдутся, она задворками бежит домой. Если несут за село чучело, то его или раздирают и бросают просто в поле, или непременно в рожь или в воду, или в огонь и сжигают. Проводы чучела местами осложняются: сперва с ним поют и пляшут, а затем хоровод разделяется на две партии: оборонительную и наступательную. Та партия, у которой чучело, защищает его от нападения врагов; при этом обливаются водой и бросаются песком, грязью и пр.; дело оканчивается разорением чучела. При изгнании русалок, хоровод вооружается палками, кочергами и кнутами, и с криком „гони русалок“ с шумом преследует их. Возвращаясь домой, говорят: „Ну, теперь прогнали русалок, можно будет везде смело ходить“. Наконец, в более поздней редакции похороны русалок повторяют уже хорошо известную нам пародию на христианские похороны.

18. И Г Р И Щ А Я Р И Л И Н Ы

Перед Петровским постом на севере справляют праздник Ярилы или Костромы, на Украине—Кострубоньки. Приемы, в сущности, те же.

Ярило — это чаще всего старик в высоком бумажном дурацком колпаке, украшенном лентами, с бубенцами в руках, пьяный и забавный. Только в Воронежской губ.—это молодой парень с разруганными щеками (Воронежск. Юбил. Сборн. 1886, стр. 55) и в Белоруссии — это девушка, босая, одетая в белую мантию с венком на голове, с человеческой головой (?) в правой руке и снопом ржи в левой, верхом на белой лошади и вокруг нее хоровод девушек в венках (Журн. Мин. Нар. Пр. 1846, приб., кн. 1, стр. 21). Кострома бывает обрядовой и игровой. Обрядовая — почти точно повторяет фигуру русалки. Чучело также бывает мужским и женским, и делается из любого доступного материала: соломы, дерева, лыка и глины. Мужское чучело, обычно, отличается особым подчеркиванием половых отличий. Действование сводится также к проводам и похоронам: нет только изгнания, т. к., вообще, Ярило и Кострома пользуются симпатиями крестьянства. Проводы чаще всего носят комический, т.-е. игровой характер, похороны же в точности повторяют знакомое нам. Особенно интересна сцена, разыгрываемая в Самарской губ. К хороводу, среди которого идет парень, ряженный в белую простыню и цветы, приближается

Смерть. Кострома в испуге падает. Все борются со смертью, но она ударяет Кострому сухой веткой, и та умирает. На покойницу льют воду и ее хоронят. Смерть при этом помещается у нее на груди. Обоих бросают в воду (Костромск. Губ. Вед. 1892 № 23, Изв. О-ва А. и Э. Х., вып. I. 1892, стр. 117).

Местами обрядовая Кострома и Кострубонько перешла в игровую. Игра называется или в „Кострому“ или „в хозяева и гости“; играют в нее дети и заключается она в следующем. В хоровод входят двое: Кострома и ее нянька; хоровод движется вокруг с песней — „Кострома, Кострома, Сударыня ты моя“ и т. д. Потом идет диалог. Из круга спрашивают играющие: „Тук тук у ворот“. Нянька: „Кто там?“ Игр.: „Кузьма Криворот“. Нянька: „Зачем?“ Игр.: „Кострома дома?“ Нянька: „Нетути, в город уехала“. Тогда начинают снова ходить кругом; затем снова останавливаются и снова спрашивают. Ответы постепенно меняются: то Кострома обедает, то у нее живот болит, то она при смерти, то за попом послали и т. д., то, наконец, ее хоронят. Тогда играющие делают вид, что хоронят Кострому и все ложатся спать; тут Кострома вскакивает и, ударяя каждую из играющих, говорит: „Пеките блины, поминайте Кострому“. Спавшие просыпаются, рассказывают друг другу сон и спешат на могилу; покойница вскакивает и ловит всех. (Этн. Об. 1914 № 3—4, стр. 181; Шеин. Великор. 49 и мн. др.).

В городах, да и в иных деревнях, от Ярилиных празднеств уцелели только гулянья или ярмарки.

19. И Г Р И Щ А К У П А Л Ь С К И Е

Перейдем, наконец, к последнему празднику этого цикла — к Ивану Купале. Это игрище, как и святки, также стоит несколько особняком. Ряжение здесь распространено очень мало и, по существу, повторяет русальное ряжение: рядят, обычно, девушку наподобие невесты, завязывают ей глаза, и она раздает подругам венки; иногда вместо девушки мы видим ребенка. Обычно же изготавливаются чучела, при этом со следующими подробностями. Срубают ветвь дерева и, украсив лентами, цветами и венками, втыкают в землю; называется она — Купайло. Вокруг раскидывают солому и ветки, и разводят костер. Иногда ветка дерева только служит остовом для складываемого костра и сгорает вместе с ним; иногда же она служит остовом для чучела. Чаше же всего женское чучело делают особо из соломы и украшают обильно цветами и лентами, на голову надевают венок. Куклу сажают под помянутую выше ветвь, называется она Мареной (Иван и Марья). Есть сведения, что перед чучелом ставят стол с яствами (Сб. Харьк. Ист. Фил. О-ва 1907. XVII. 159; Киевск. Стар. 1897. I. 101).

Самым характерным для купальных празднеств является сжигание костров, располагаемых возле

Купайлы и Марены. Вокруг них водят хороводы, а затем, попарно, взявшись за руки, через огонь скачут.

Кроме песенного шествия с Купайлой и Мареной к воде, где, обычно, и разводятся эти костры, известно шествие с бороной на голове и засохшей троичной березкой. Церковь стремилась использовать это шествие к воде и заменить его крестным ходом (Иллюстрир. Неделя 1874 № 21). Местами на Купалу сжигают белого петуха — обычай, практикуемый на северо-западе и, видимо, позаимствованный у литовцев.

В городах, в частности в Москве и в старом Петербурге, Купало ознаменовывался гулянием.

Описывая все эти обрядовые празднества, мы касались далеко не всех обрядовых действий: мы ограничивались только наиболее важными для нашей историко-театральной точки зрения. Однако, кроме них практикуется длинный ряд суеверных действий: печение блинов, завивание березок и венков, крещение кукушки, кумление, собирание папоротника и других трав, пускание венков на воду и пр. и пр.

На этом описание обрядов мы и закончим.

20. ОБРЯДЫ И ИГРЫ С ТЕАТРАЛЬНОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

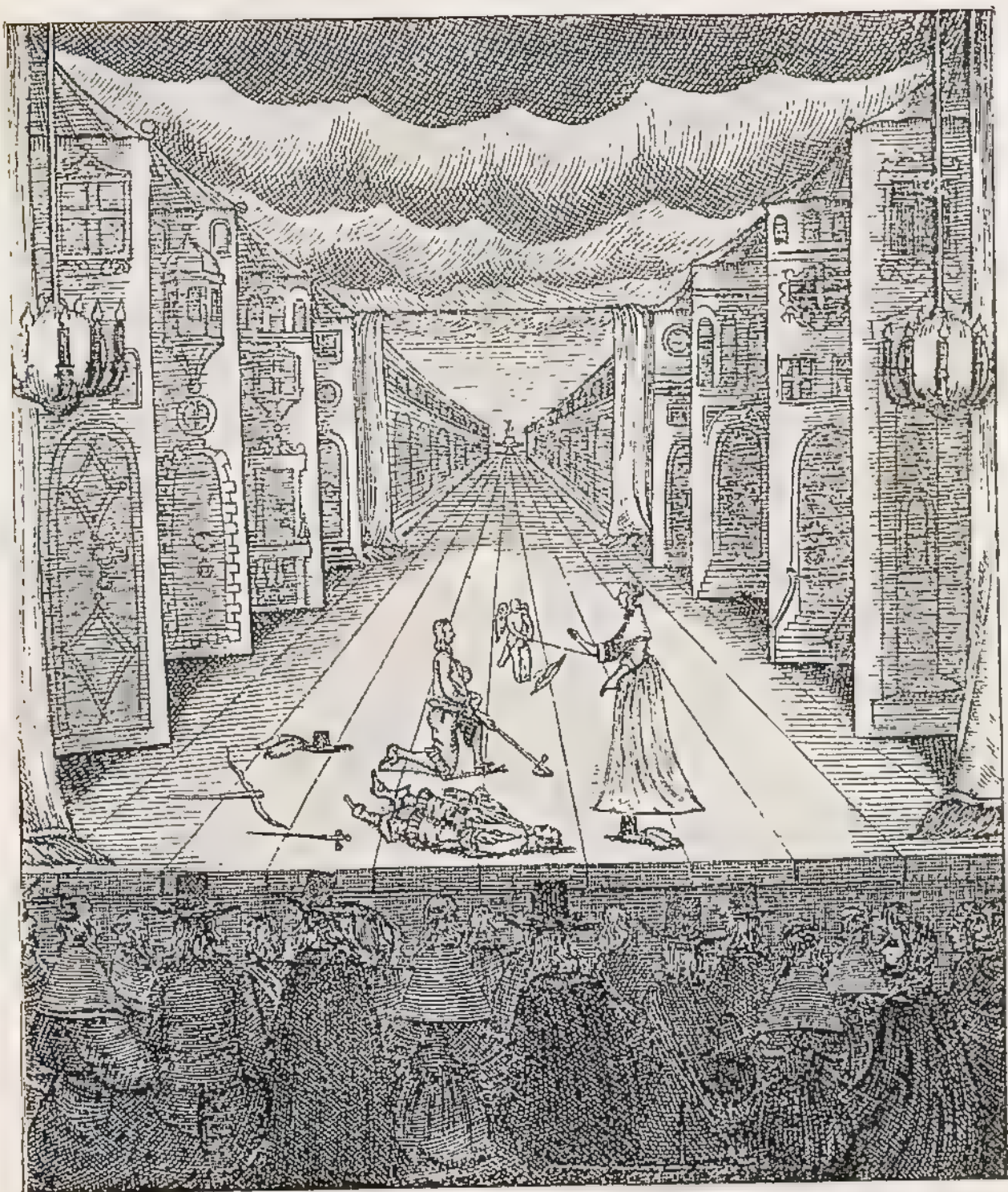
Во вводной главе мы уже изложили те основания, в соответствии с которыми считаем возможным и необходимым обрядовые и игровые действовани

тать ранними видами театральных действий или, выражаясь коротко, считать театром. Теперь же, дав их подробное описание, постараемся подробно указать те черты, которые дают нам право на это.

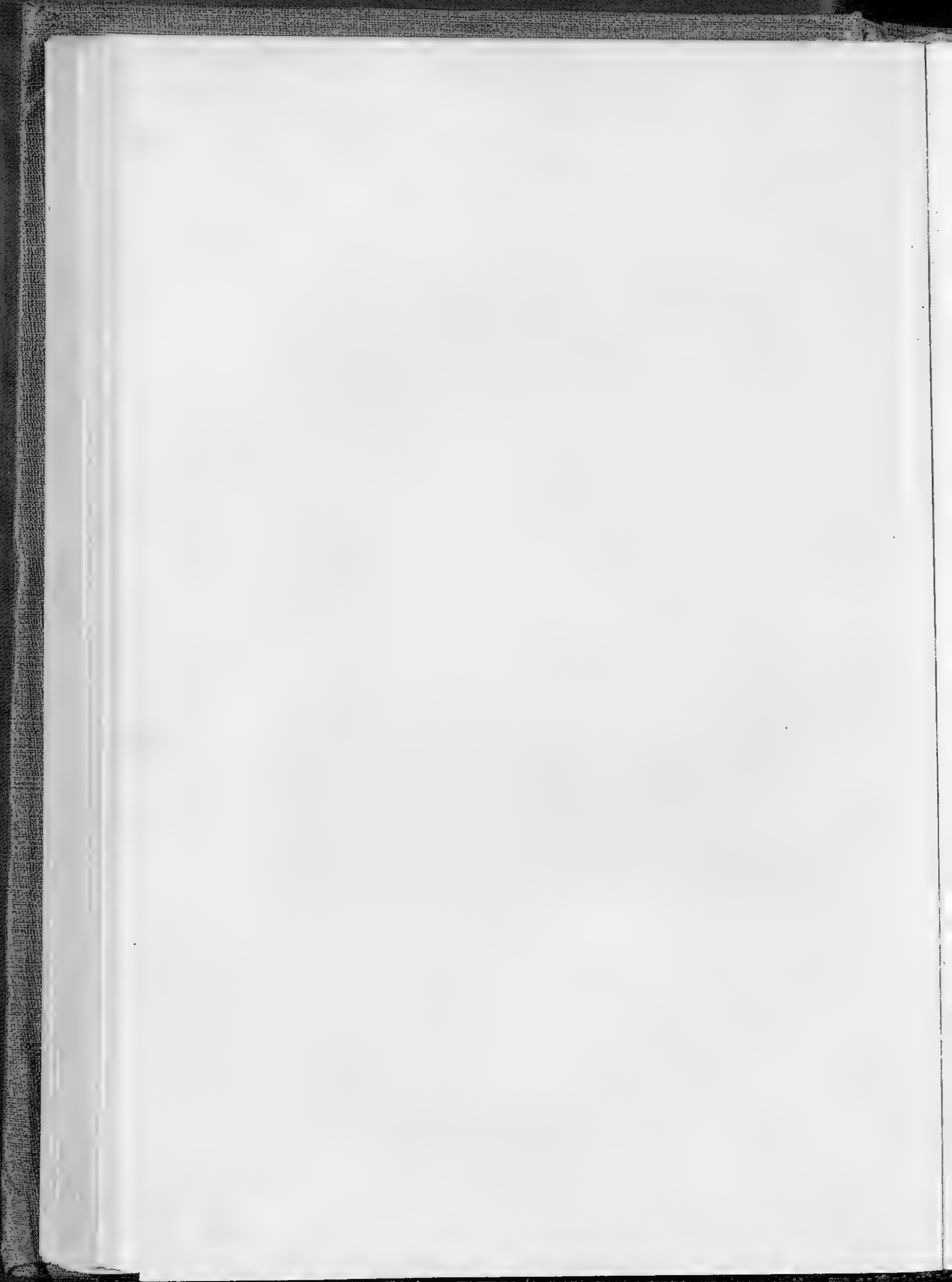
Как и театр в обычном понимании, обряды и игры знают, грубо говоря, две формы: импровизационную и твердую; но наиболее часто встречается третья форма — смешанная. Понятие импровизации, по существу, не так определено, как это может показаться; при импровизации, обычно, наблюдаются: 1) ограниченный круг используемого материала, ограниченная гамма сюжетов, тем, мотивов, мелодий, слов, образов, движений, костюмов и пр. и пр.; 2) пользование постоянными элементами, сплошь да рядом, общими для самых разнообразных случаев (*loci communes*, то, что А. Веселовский называл „обрядностью“); следовательно, импровизация в чистом виде — явление редкое и нетипичное. Как общее явление, можно утверждать форму смешанную. Она может наблюдаться в различных направлениях. Меняться могут: характер исполняемого материала (сюжет, сценарий, текст, мелодия и т. д.), вещественное оформление (место действия, вещи, костюм и пр.), число, подбор и характер действующих лиц и, наконец, прием исполнения. Здесь следует задержаться на двух моментах. Обряды и игры знают части прикрепленные и свободные; эти последние: 1) могут перемещаться в пределах того же целого и 2) вкрапливаться в совершенно чуждые дей-

ствования; ярким примером являются свадебный обряд и свадебная песня, допускающие значительные перестановки. Далее. В том или другом составе обрядовых или игровых исполнителей могут быть лица, участвующие в них вполне реально, совершенно жизненно, т.-е. вне какого бы то ни было лицедейства; например, в отдельных случаях, в свадебном обряде — невеста, действительно идущая замуж поневоле и по настоящему оплакивающая свою судьбу — факт, конечно, далеко не общий; или покойник, реально погребаемый и т. д. Однако, это нисколько не меняет оценки всего происходящего вокруг них.

При всем этом, весь обрядовой и игровой театр обладает вполне определенным, четким, хотя и не слишком богатым в количественном отношении подбором приемов. Их общий характер позволяет разделить эти действования на две основные группы: на театр стиля „высокого“, строгого (обряд) и театр стиля „низкого“, гротескового (игра). Первый отличается статуарностью, второй — динамичностью. В отношении характера выполняемых действий, этот театр может быть подразделяем на два — реалистический и символический; чаще всего наблюдается тип смешанный, ибо обряды в большинстве в значительной мере потеряли свою обрядовую значимость и превратились в игры. Подлинный их характер утрачен и для самих участников, и для стороннего зрителя.



НЕМЕЦКИЙ СПЕКТАКЛЬ СЕРЕДИНЫ XVII СТ.
XIV



Из методов „театрализации“ мы здесь в целом находим все помянутые в первой главе, хотя в отдельных из них преобладают те или другие; при этом метод перевоплощения характерен именно для наиболее сложных игр, между тем как в обрядах встречаются, главным образом, методы олицетворения и воплощения.

Архитектоника любого из них в схеме такова: воспроизводятся обрядово или игрово действия, схематизуемые в целом и каждое в отдельности; таков же характер необходимо сопровождающего их текста. Текст либо говорится, либо поется. Действия сплошь да рядом обычно сопровождаются хоровой песней, текст которой носит эпический характер и повествует о том, что в это время делается, или скорее — обрядовые действия, обычно, воспроизводят поющийся текст.

Как в этом легко убедиться, все описываемые обряды и игры сейчас находятся в самых различных фазах своего формального развития. В одних случаях перед нами едва дифференцирующийся хоровод с очень скромной ролью одного или двух корифеев. В других — пышно развитой обряд или игра с целым рядом четких и ярких фигур, подчас уже совершенно оторвавшихся от хора, т.-е. представляющих собою, по существу, индивидуальные фигуры и образы. Такая пестрота формы объясняется многовековой жизнью обрядов, погруженных, с одной стороны, в традиции, а с другой — подвергшихся ряду позднейших влияний. Эти влияния сказались

в особенности на развитии тех обрядов, которые имели больше данных для существования в быту, как, например, обряды свадебные. В них мы наблюдаем сравнительно сильное развитие индивидуальных ролей, хотя 1) эти роли тесно связаны с представляемыми ими хорами, т.-е. являются не более, как корифеями и 2) меж собою связаны системой главенства и подчиненности, что сказывается хотя бы в местничестве, соблюдаемом и поныне при размещении у свадебного стола. Это совершенно ясно свидетельствует о том, что эти обряды, по времени своего оформления, относятся к эпохе нашего феодализма. Считать исполнителей свадебных ролей за нечто большее, чем за корифеев, нам кажется несправедливым и потому мы можем утверждать, что эти обряды влиянию буржуазной культуры почти не подверглись. Наоборот, святочные игры-комедии шагнули несомненно дальше: здесь мы имеем уже яркие, четкие, самоценные, отдельные роли, отдельные образы; очевидно, они по своему происхождению относятся к новейшему времени и впитали в себя влияние буржуазной индивидуалистической культуры.

Итак, охарактеризованные выше обряды и игры, с появлением у нас новых социально-экономических структур и по мере разложения семейно-родового быта, также эволюционировали.

Охарактеризуем теперь весь описанный в этой главе материал с точки зрения театра в обычном смысле и пользуясь его терминологией.

21. А К Т Е Р

Актер, исполнитель в обрядах и играх представлен следующим образом: хор выступает унисонно или с развитием так назыв. подголосков, реже с развитием вторы; случаи полифонии почти не наблюдаются; корифей — запевала, он же центральная фигура хоровода; корифеев редко бывает больше двух в хороводных играх и, наоборот, целая система корифеев в развитых обрядах — напр., в свадебных; в святочных играх-комедиях роль хора или ничтожна — напр. в Царе Максимилиане, в Шлюпке и пр. — или сводится к нулю — напр. в Женитьбе барина и пр.; в последнем случае все строится на отдельных исполнителях, являющихся, таким образом, актерами-солистами. Корифеи и актеры-солисты выделяются из среды либо органически, путем естественного отбора, по личной инициативе, либо в результате избрания соучастниками. Обряды и игры знают и своеобразного режиссера-организатора. В обрядах календарных он называется, обычно, „урадником“, на свадьбах это чаще всего дружка или сваха, на родинах и похоронах — бабка.

Речевые звучания колеблются от обычного разговора до песенного метода включительно, т.-е. мы имеем бытовую речь и декламационные методы: говорной, ораторский, речитативный, напевный и песенный (см. наше „Искусство декламации“). Образцом первого являются те обывательские разговоры, которыми

окружаются обрядовые и игровые действования. Говорной метод наблюдается, например, в диалоге сватов и дружек; ораторский — в поздравлении молодых („мяч“); преимущественно речитативно ведутся причитания невесты и плачи на похоронах иногда они почти переходят в пение — метод напевный; хоровые песни, наконец, просто поются — метод песенный. В отношении сочетания звучаний мы имеем: хор унисонный, антифонный, полифонический (редко) и респонзорный, т.-е. чередование корифея и хора, а также звучания сольные.

В области движения мы имеем: мимику, пантомимику и движения локомоторные, т.-е. передвижения. „Высокий“ стиль действований отличается почти полным отсутствием мимики и бедностью движения других родов; отсутствие мимики мы наблюдаем при исполнении песен и пляски даже игрового характера. Жестикуляция наблюдается всех возможных родов: выразительная (эмоциональная), воспроизводительная, изобразительная и указательная. Наиболее сложными являются поклоны и „хрятсания“, когда невеста падает ничком на землю. Очень часто наблюдается при этом троичность, т.-е. троекратность повторения движения. К числу движений локомоторных относятся движения медленно ходовые, реже беговые и сравнительно часто плясовые; в последнем случае крайне характерна полная неподвижность корпуса при усиленной работе ногами и бедности движений рук. Передвижения — индиви-

дуальные и коллективные—иногда имеют неопределенный характер, однако, чаще производятся организовано, и мы имеем: круговые — хоровод, обведение невесты вокруг жениха и пр. — или поступательные; в их взаимном сочетании мы имеем: движения более или менее стройной массой, или двумя массами, двумя линиями — одна навстречу другой, или впереди движется корифей, а сзади хор, в центре корифей, а вокруг хор. Во взаимном расположении исполнителей наблюдается склонность к симметризму, обусловливаемому составом действующих лиц (например, в свадьбе). Совершенно исключительный интерес представляет собою изучение плясовых фигур, т.-е. плясовых передвижений; выше мы касались фигур, воспроизводящих ткацкие процессы; но наиболее распространенными являются: окружность, цифра восемь, крест, колесо и т. д.

22. С К О М О Р О Х

Мы только-что говорили об актере обрядово-игрового театра с формальной точки зрения. Что же касается точки зрения бытовой, то мы не можем обойти молчанием явления, которое носит у нас название скоморошества. Историки театра и филологи не раз касались его. Первые из них именовали скомороха исконным русским „профессиональным“ актером, вторые, строя гипотезу словообразования, хотели объяснить и историю самого явления.

Но искать профессионального актера в эпохах, в которых не находим театра вообще, а профессионального тем более — вряд ли было уместно; филология же может несомненно играть роль подсобную, но не решающую. Дело ведь не в том, как и почему скоморох назывался, а в том, какова была социальная и художественная природа скоморошества.

Крайне показательным в вопросе о скоморохе является тот факт, что с начала буржуазно-капиталистической эпохи, т.-е. с конца XVII века, мы теряем этот термин. Что же касается эпохи натурального хозяйства, то в ней скоморошеством именовались самые разнообразные явления: скоморох был и игрецом на музыкальных инструментах, и песенником, и плясуном, и вожаком медведей, и плясуном на канате, и кукольником, и шутом, и глумотворцем, и халдеем (см. Пешное Действо в главе III-ей) и пр., и пр. (подробно см. Фаминцын — Скоморохи на Руси). Одного этого перечня совершенно достаточно для того, чтобы с уверенностью сказать, что это была фигура суммарная, что этот термин скорее был прозвищем, чем определял профессию, что, если и может быть речь о скоморохе, как своеобразном профессионале, то во всяком случае он относится к той стадии организации труда, когда трудовые усилия разных специальностей еще были соединены в одном лице. Это, повидимому, типичный представитель „соединения“ труда. На все руки мастер, что называется „и швец, и жнец,

и в дуду игрец“, скоморох был явлением синкретическим, отвечавшим эпохе и формам синкретического искусства. Знаменательно также и то, что в былинной поэзии и в исторических документах скоморохи фигурируют чаще всего во множественном числе; очевидно, они были носителями и другой первобытной формы организации труда — именно простого сочетания; они были представителями хорического начала. Первоначально скоморохи отождествлялись с „веселыми людьми“; в позднейшее время — с захожими западными „шпильманами“, по-русски „игрецами“. Однако, с „комедиантами“, а тем более с „актерами“ они уже не отождествлялись, ибо эти последние сменили их.

Как с переходом от натурального хозяйства к капиталистическому обрядово-игровой театр сменился зрелищно-действенным, так и скоморох сменился комедиантом и актером. И, как зрелищно-действенный театр на русской почве не был непосредственным развитием театра обрядово-игрового, так комедиант и актер не были потомками скомороха: они пришли с Запада, извне, и русские актеры произошли под непосредственным влиянием западных.

Вместе с тем надо заметить, что известные нам разновидности скоморохов покрывают лишь частично понятие обрядово-игрового „актера“, покрывают именно понятие актера игрового по преимуществу; обрядовый же актер в виде сватов, тысяцких, вершников, бабок и пр. существовал особо.

По поводу участия скоморохов в свадьбах говорится в Стоглаве: „В мирских свадьбах играют глумотворцы, и органники, и гусельники, и смехотворцы, и бесовские песни поют, и как в церкви венчаться поедут, священник со крестом будет, а перед ним со всеми теми играми бесовскими рыщут“; а запрещение гласит: „к венчанию ко святым церквам скоморохом и глумцом пред свадьбою не ходити“. Повидимому, на свадьбах роль скомороха сводилась к песенно-музыкальным выступлениям, хотя очень возможно, что скоморохи исполняли и роли дружек, которых не даром называют „передоезжими“ и переговоры которых с родней жениха носят явно скомороший характер. В то же время становится совершенно ясной характеристика свадеб средней полосы старой России, как свадеб „скоморошьях“: этим определяется именно их увеселительный, игровой характер.

Итак, скоморохом назывался игровой (комедийный) актер нашего семейно-племенного быта.

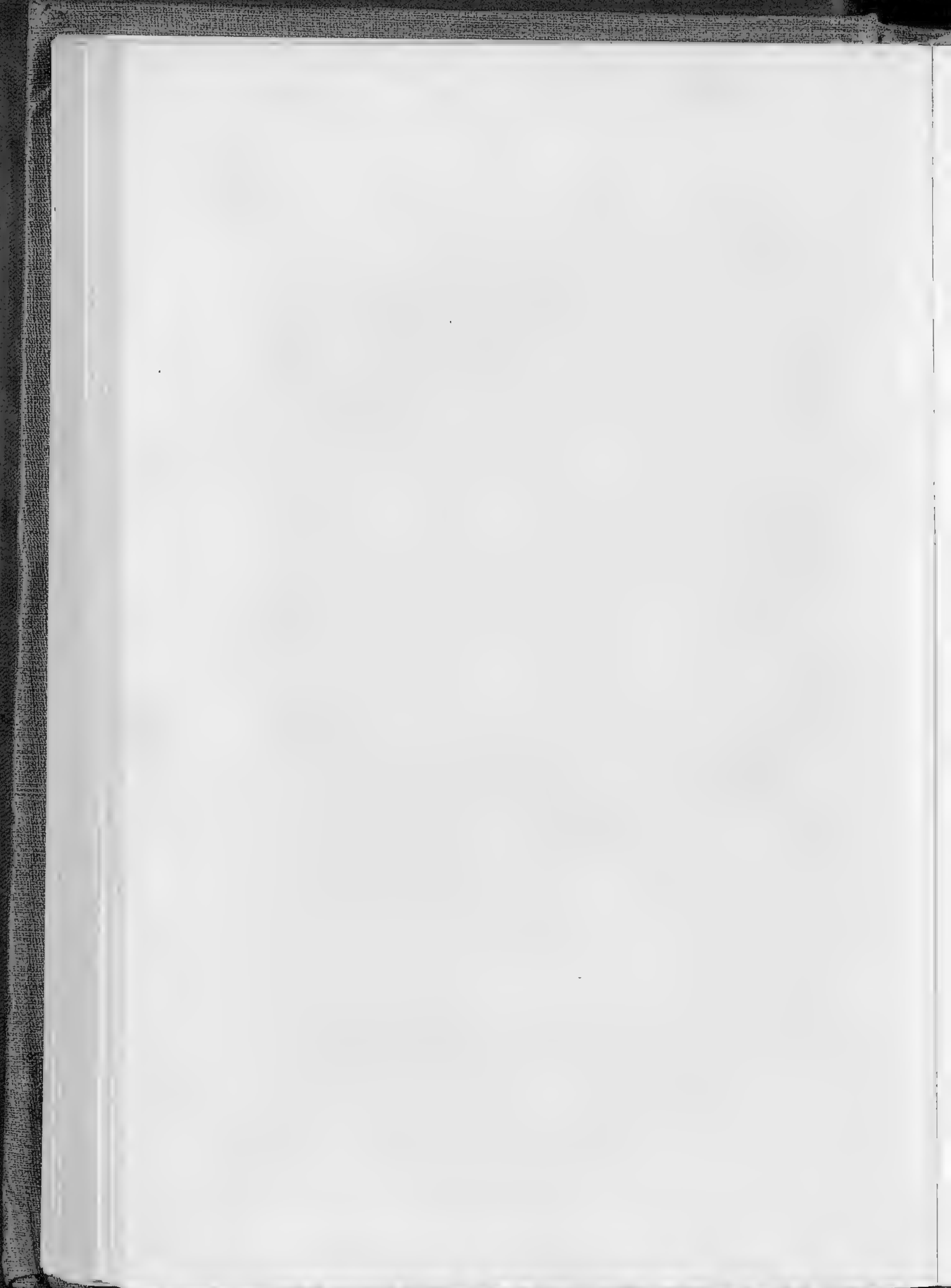
23. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Приемы вещественного оформления крайне интересны. Очень разнообразны виды обрядового и игрового костюмирования (костюмы и головные уборы) и гримирования или того, что, обычно, называется ряжением. Как на это уже указывалось мимоходом выше, мы имеем на одном полюсе



Gut. Orth hab ich durchreißt. Zu Wien will ich verbleiben.
Ich bist mein Herr laßt mich in eure Bande schreiben.

СЦЕНА ИЗ ПОСТАНОВКИ НЕМЕЦКОГО ТЕАТРА КОНЦА XVII СТ.



полное отсутствие специального костюмирования; за ним идет ряжение в соответствующий моменту и роли костюм — подвенечное платье — и ряжение вне определенного образа, по принципу несоответственного использования костюма — в первую очередь мужчинами женского платья и наоборот, затем надевание, например, штанов на руки, лаптя на голову и пр.; далее идет лепка определенного образа с возможно точным соблюдением черт этого образа: тут мы имеем ряжение людьми — „жидом“, „москалем“ и пр., человекоподобное — масляницей, русалкой и пр., или зверем — конем, медведем, козой и пр. Грим эволюционирует по тому же плану. В иных случаях грима нет вовсе; в других он отвечает моменту — коса и прическа до и после венца; в третьих — мы видим простое мазанье лица сажей, кирпичем, мукой; в четвертых — лепку определенного образа. Волосы делаются из пеньки, шерсти и мочалы. Иногда пользуются и масками; мы видим с одной стороны обнаженное лицо, затем свадебную фату-покрывало, обертывание лица покойника материей, берестой, берестовую подвязную маску и, наконец, применение масок городских из папье-маше и материи.

В качестве реквизита фигурируют: платочек, шляпа, тулуп, посуда, утварь — лопата, кочерга, топор, веник, солома, зерно, яства — хлеб, каша, блины, яйца, ветки дерева — березы, черноклена, сосны, ели и пр. Применяются также вода, огонь и изредка

земля. Музыкальные инструменты определяются местностью, но, вообще, это гармонь, балалайка, гусли, скрипка, рожки, колокольцы и пр.

Изготавливается и специально „театральная“ вещь, т.-е. бутафория. Сюда в первую очередь относятся чучела, гроб, кадило, ризы и т. п.

Декоративным фоном, обычно, является природа или внутренность избы. Иначе обстоит дело с устройством „сценической площадки“. Здесь мы видим, например, довольно сложные сооружения на санях; на них устанавливаются лодки, бороны, повозки, вагонетки и пр., становящиеся местом действия; устраиваются также шатры и укрепления — „городки“. Таким образом, перед нами подлинные театральные „станки“ или „конструкции“.

24. М А Т Е Р И А Л

Остановимся, наконец, на материале. Независимо от того, имеем ли мы материал импровизационный или твердый — обычно, это материал смешанный — мы должны в нем различать: сценарий, текст и напев. Сценарий представляет собою развитие сюжета; этот же последний, как мы видели, далеко не везде дошел до нас в целостности и сохранности. Сплошь да рядом мы видим перед собою только отрывки сюжета, представляющие собою развитие какой-нибудь отдельной темы, отдельного эпизода. Наиболее стройно развивается сюжет в обряде свадеб-

ном. Здесь мы можем увидеть те же законы, по которым строится развитие действия в любой театральной пьесе: завязка, перипетии, катастрофа и развязка; развитие действия сплошь да рядом прерывается задерживающими моментами: таковы, например, заплачка, девишник и др.

Словесный материал бывает стихотворным и прозаическим. Первый поется или произносится речитативно, второй — говором. Общий характер его оформления — схематический. Обряды, даже в своих наиболее развитых формах, все-таки представляют собою только схемы, формулы, в которые подставляются те или другие величины; схематичность нарушается только в ярко развитых играх.

25. З Р И Т Е Л Ь

О зрителе, т.-е. о потребителе обрядовых и игровых действий, мы уже говорили во вводной главе. Теперь, познакомившись с фактическим материалом, легко убедиться в том, что, действительно, разве только в играх-комедиях, где перед нами актеры в обычном смысле, бывают на лицо люди, созерцающие их игру, т.-е. зрители. Однако, даже этот зритель не похож на нашего городского, обособленного театрального зрителя. И не только оттого, что он, будучи интеллектуально менее развит, тем самым более экспансивен и непосредственен, но главным образом оттого, что этот зритель считает

и играцов, и их игру чем-то органически своим. Кроме того, все игры и обряды строятся таким образом, что каждый из присутствующих может оказаться корифеем в любой момент: он знает весь „чин“ так же, как его знают исполняющие его на этот раз; исполнители ответственных „ролей“ чаще всего избираются из среды окружающих. Ни один свидетель свадебного обряда или какого-нибудь ярилина празднества не присутствует безучастно: он поет, шумит, вступает в перебранку, участвует в процессии, несет какой-то аксессуар, держит необходимую утварь, одалживает нужную вещь и т. д., и т. д. — трудно пересчитать все бесконечно разнообразные и вместе с тем элементарные формы участия. И в то же время он любит невестой, женихом, русалкой, он смеется выходкам старика, гуляющего в дурацкой маске. Это поистине „театр для себя“, т.-е. для данного коллектива, для данной семьи, деревни, волости, округа, как и вся жизнь этого коллектива есть тоже только „жизнь для себя“, т.-е. замкнутая в себе.

26. СУДЬБА ПЕРВОБЫТНЫХ ОБРЯДОВ И ИГР

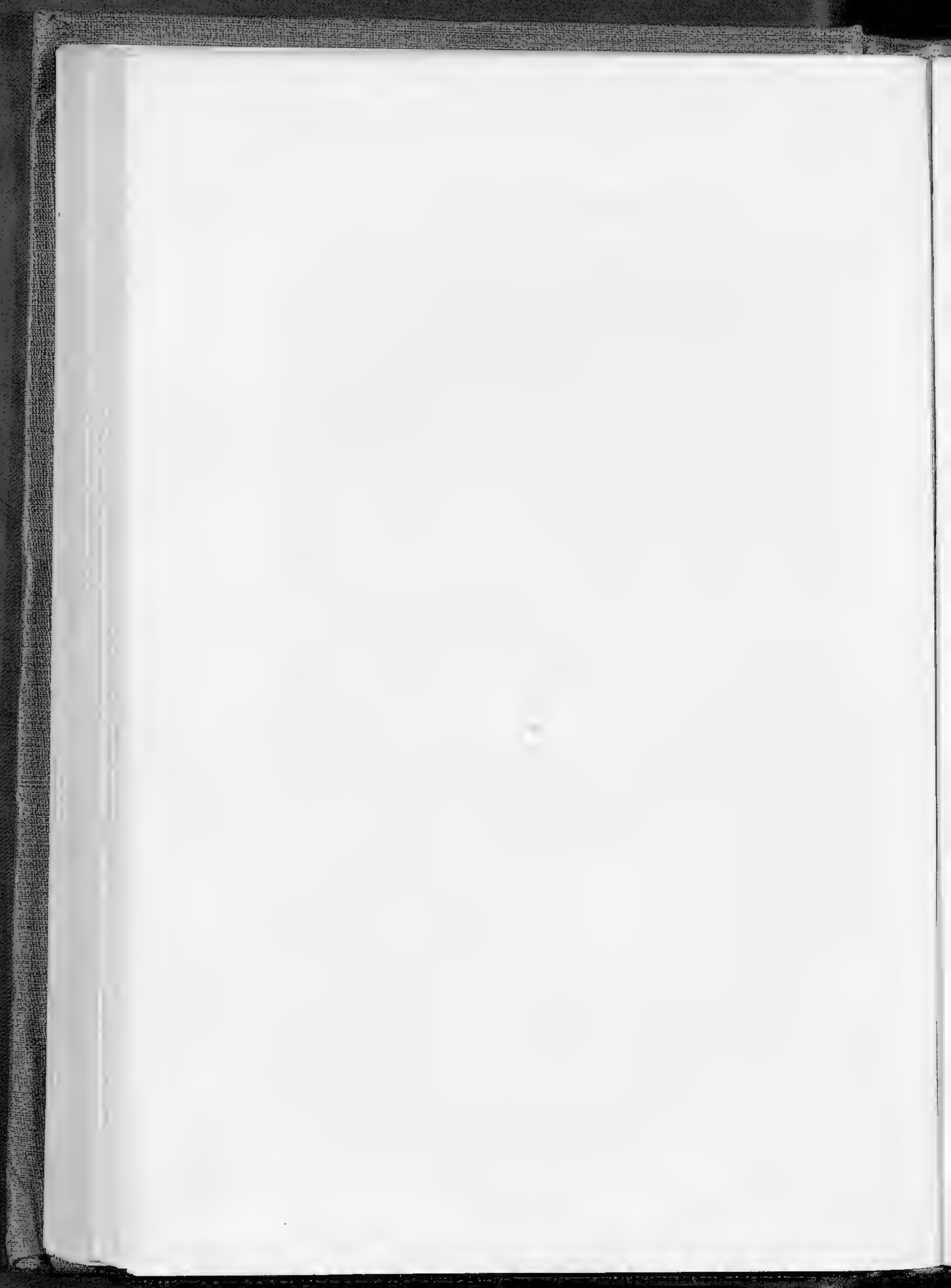
Нам еще остается коснуться судьбы описанных обрядов и игр. Как общее положение следует принять, что они вымирают: однако, доживая свой век, они тем не менее впитывают новые и новые вкрапления, присоединяя их к сложившимся формам.

Процесс перехода обряда в игру, вообще говоря обычный и общий, вряд ли будет наблюдаться и впредь: обряды будут замирать и не переходя в игры. Мы уже говорили выше, что сплошь да рядом вместо прежде бывших празднеств мы даже в начале XIX века видим только гуляния и ярмарки. В советское же время во многих волостях исполкомы ведут усиленную борьбу с формами старого быта и, стремясь изжить пьянство и поножевщину, характерные для съезжих праздников, тем самым способствуют изживанию и всего обрядово-игрового мира.

Разрушение его в особенности наблюдается при переходе обрядовых празднеств в города. Здесь деревенский праздничный чин разлагается окончательно и интерпеллируется вкраплениями низового городского театра: петрушечными, балаганными и цирковыми представлениями, в конце концов совершенно вытесняющими первоначальные формы. В то же время формы крестьянского обрядового театра по частям усваиваются и городской культурой. Крестьянская пляска в XVII веке проникает во дворец: в мало достоверной хронике актера Носова указан даже целый ряд святочных игр, якобы представлявшихся в Петербурге в начале XVIII века. Сведения эти беднеют по мере развития иностранного придворного театра. Однако, не успел основаться придворный русский театр, как, в противовес придворно-аристократическим тенденциям и традициям, он отразил и крестьянские. Первые же шаги русской

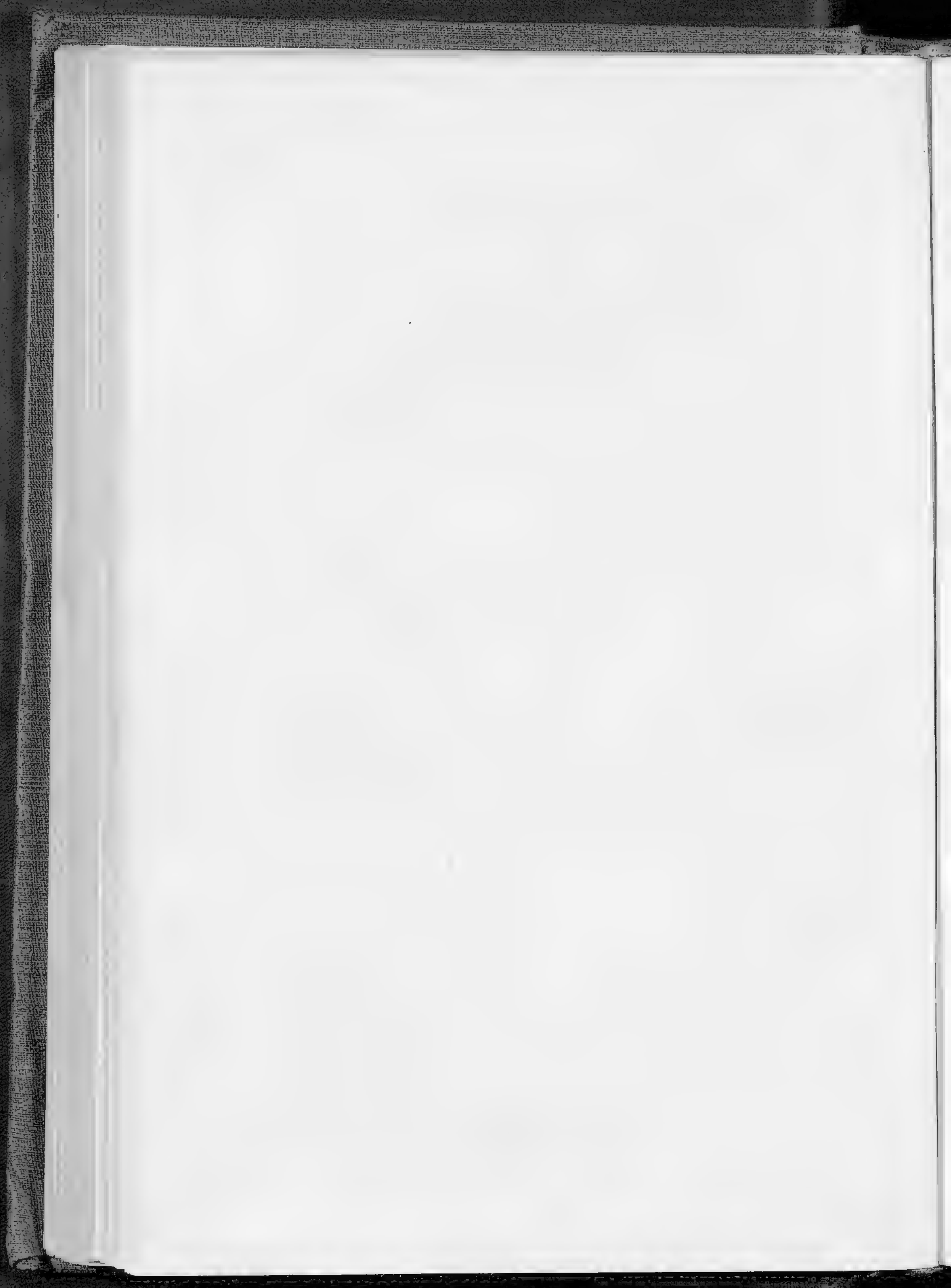
национальной драматической литературы ознаменованы прониканием в их сюжет русских „народных“ обрядовых и игровых мотивов. Начало этому кладут с одной стороны: крепостной человек графа Ягужинского Матинский в комической опере „Гостинный Двор“, включив в нее, правда, в некоторой переработке, сцены свадебного обряда, и сын бедного костромского помещика Аблесимов в ком. опере „Мельник, колдун, обманщик и сват“, а с другой — Екатерина II, строившая некоторые свои произведения — например „Федул с детьми“, в стиле „русского народного игрища“; первое действие „Начального управления Олега“ занималось „древним обрядом при свадьбе наблюдаемым“, как говорилось в „предуведомлении“ к пьесе. Все эти опыты создали особую и прочную традицию в отечественной драматургии. Она находит себе продолжение в начале XIX века; ей обязаны своим происхождением даже целые пьесы: „Русские святки“ П. Каратыгина, „Семик, или Гулянье в Марьиной Роще“ — дивертисмент 1840-ых гг., „Русская свадьба“ Сухонина, „Снегурочка“ Островского и, наконец, „Обряд Русской Народной Свадьбы“, поставленный в Ленинграде 22 декабря 1923 года Государственным Экспериментальным театром. В отличие ото всех предшествующих постановок, всегда сильно перерабатывавших фольклорный материал, опыт Экспериментального театра был построен на елико возможно подлинном воспроизведении обряда.

Итак, городской зритель, в течение полутора веков с удовольствием смотревший в театре переработки обрядов и игр и, наконец, обряд безо всякой переработки, является лучшим защитником точки зрения, высказанной во вводной главе и развитой во главе настоящей: даже с традиционной точки зрения, наши семейно-племенные крестьянские обрядовые и игровые действия оказываются ничем иным, как театром в полном смысле этого слова. (Основн. пособиями по вопросам, затронутым этой главой, являются: А. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. История русской литературы под ред. Аничкова, Овсяннико-Куликовского и др.; Е. Аничков. Весенняя обрядовая песня; Терещенко. Быт русского народа; Шеин. Великорусс в своих песнях, обрядах и пр.).



Г Л А В А Т Р Е Т Ь Я

ТЕАТР ЭПОХИ
ФЕОДАЛИЗМА



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. ХРИСТИАНСТВО И ФЕОДАЛЬНЫЙ БЫТ

Среди стран, с которыми древняя, особенно южная Русь торговала, была Восточная Римская империя— Византия, носительница многовековой культуры.

Из всех своих контрагентов древняя Киевская Русь именно с Византией была связана наиболее крепкими экономическими интересами, а следовательно, с Византией более, чем с какой бы то ни было другой страной, Киевской Руси приходилось согласовывать свои нравы и обычаи. Торговля требовала какого-то общего языка, общих порядков. Поэтому совершенно ясно, что в распознавании чужих верований, о которых так поэтично повествует историческое предание времен князя Владимира Киевского, предпочтение Владимир должен был отдать именно верованиям, т.-е. нравам и обычаям, византийским.

Этому способствовало и то обстоятельство, что византийские нравы и обычаи по тому, средневековому времени были насквозь обрядово-христианскими, а христианство одной стороной оправдывало prerogatives княжеской власти, а другой — предписывало пастве смирение и послушание. Отсюда,

во-первых, официальное принятие князьями христианской обрядности, а во-вторых, принуждение к принятию ее всех тех племен, которые были данниками русских князей.

Христианская церковь с первых же веков стала могущественным органом частной и общественной жизни, день изо дня все умножавшим свои привилегии, свою силу, свое влияние. Ряд внутренних и внешних факторов сыграл в этом последнем случае решающую роль. Во-первых, церковь обладала иерархически разнообразной, сложной, но, в то же время, стройной системой, отвечавшей выкристаллизовавшейся у нас феодальной системе; во-вторых, глава русской церкви, митрополит, первое время был независим от князей и избирался константинопольским патриархом, к которому светская власть и должна была обращаться в случае каких бы то ни было трений: это делало „духовного владыку“ русской земли во многих отношениях более сильным и влиятельным, чем разъединенные и враждующие между собою светские владыки; и в-третьих, учитывая именно это обстоятельство, татарские ханы установили полный иммунитет нашей церкви и дали ей ряд привилегий в обмен на официальную молитву о них, моральное воздействие которой на массу было им очень важно.

Отсюда громадное значение церкви во всем нашем феодальном строе. Уже в Киево-Новгородской Руси церковь становится крупным землевладельцем,

а митрополиты и епископы располагают крупной политической властью. Церковь воспользовалась раньше других и в большей, чем наши другие феодальные единицы мере — принудительным трудом и первая добилась прикрепления крестьян к земле. Церковь вела очень оживленную торговлю, монополю торгуя рядом товаров; накапливала путем сборов, пожертвований, „вкладов“ и торговли крупные капиталы, конкурируя с князем и боярами в ростовщичестве; наконец, она была единственным источником просвещения. Экономическая мощь церкви, властвование не только над телом, но и над „душою“, привели, в конце-концов, к тому, что церковь стала господствовать не только в частном быту, но и в сфере чисто политических вопросов. С XIII по XVI века „московская политическая идеология была идеологией церковной прежде всего и больше всего“. (Покровский. Русская история. I, 145).

Христианская церковная обрядность пришла к нам в уже совершенно законченном, сложившемся виде; но, как мы с этим познакомимся несколько ниже, было бы неправильным думать, что восточная церковь того времени уже достигла в этом отношении полного единообразия. Не говоря о резком различии церквей восточной и западной, сама восточная церковь знала целый ряд богослужебных редакций, рознившихся и в отношении текста и в отношении сценария, и в отношении всего своего характера. Установленных канонизованных редакций было несколько. Несколько

редакций получили с востока и мы, а именно: с момента „крещения“ Руси до 1070 г. у нас действовал „устав“ константинопольского монастыря св. Георгия в Манганнах; с 1070 г. монастырский устав Федора Студита — устав Студийский и, наконец, в XV веке у нас был введен устав Иерусалимский. (Н. Одинцов. Порядок обществ. и част. богослужения в древней России до XVI в. СПб. 1881 стр. 12). Первый из уставов не сохранился, и о его характере мы можем сказать только то, что он был монастырским, а следовательно, отличался простотой, строгостью и бедностью.

Вероятно, он напоминал устав Студийский, введенный основателем Киево-Печерской лавры; этот же последний возник еще в V веке, хотя полная запись его относится только к XI, и, само собой разумеется, отличался большой строгостью.

Такой устав, естественно, не гармонировал с могуществом церкви и московского царя, определившимся к XV веку, почему и понадобился новый, более пышный устав. И вот, на смену студийскому, был введен изобиловавший торжественной театральностью, количеством песнопений и пр., устав христианской митрополии — Иерусалима, иерусалимский устав Саввы.

Он слагался, собственно говоря, постепенно, относится к V — VI веку (там же, стр. 179, И. Мансветов. Церковный устав, его образование и судьба в гр. и рус. церкви. М. 1885, стр. 178) и отличается эклектичностью: в нем наблюдаются черты того же студийского устава, а также уставов Великой

церкви св. Софии в Константинополе, т.-е. церкви светской столицы и устава Святогорского. Списки его относятся к XII — XIII вв., мы же его получили в так называемом Филонеевском списке XIV века.

На основании этих уставов — по-гречески „типи-конов“ — составлялись у нас руководства к непосредственному богослужению, или так называемые служебники; они обрамлялись и комментировались еще целой серией всевозможных богослужебных книг. Вся эта литература с полной ясностью рисует нам как общий характер, так и все разновидности наших канонизованных церковных обрядовых действий.

Но, наряду с ними, существуют православные же богослужебные действия, носящие частностный, местный характер, возникшие преимущественно на почве несогласий, разногласий, раскола, а потому официальной церковью отрицаемые и долгое время преследовавшиеся: старообрядчество, беспоповство, хлыстовство и т. д. Те и другие представляют собою одинаковый интерес с точки зрения историко-театральной, ибо, в сущности говоря, являют различные стадии развития обрядовых действий, рознствующих не только в отношении формы исполнения, но, что очень для нас интересно, и в отношении формы восприятия.

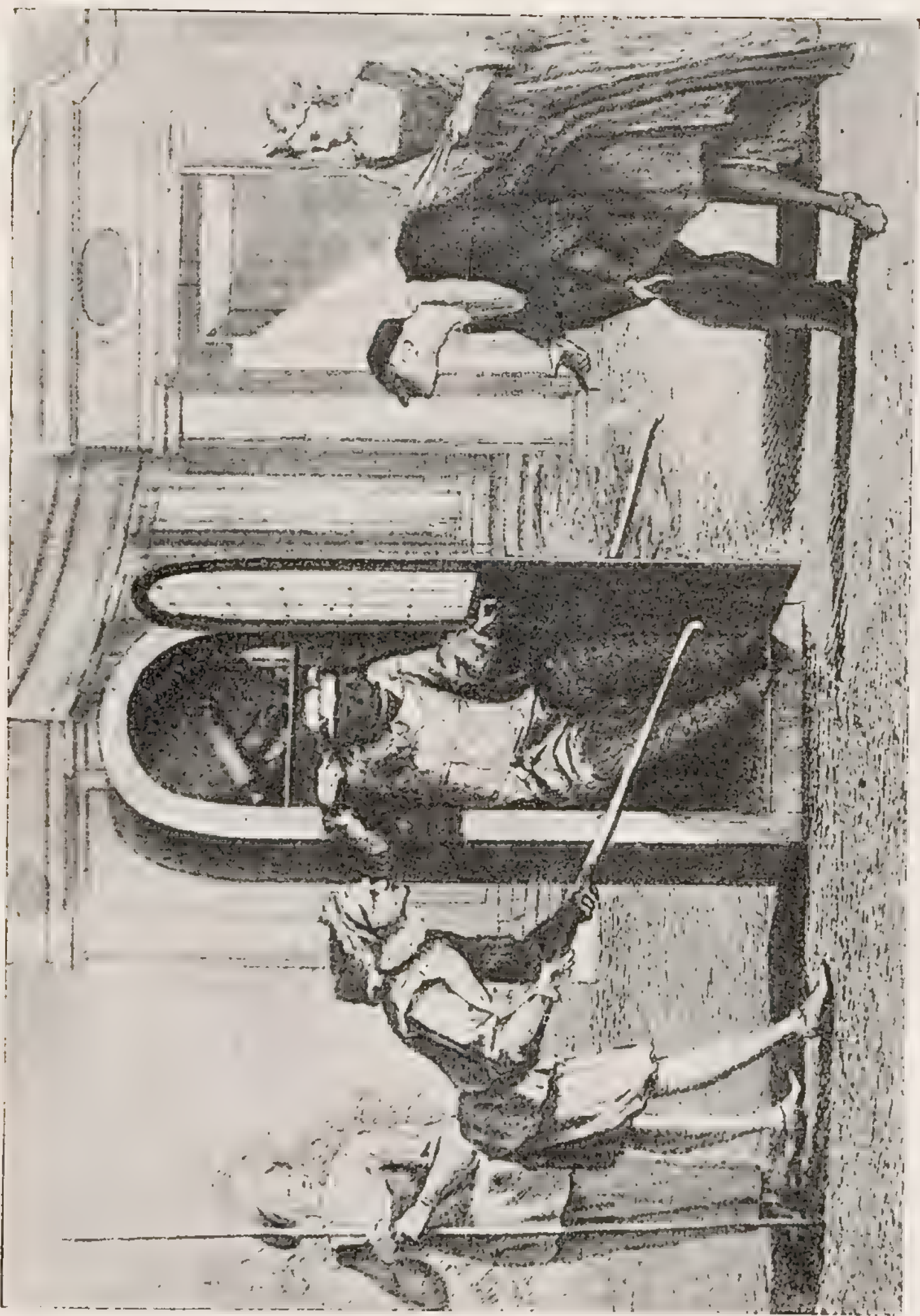
2. ПАДЕНИЕ ЗНАЧЕНИЯ ЦЕРКВИ

В XVI веке уже наблюдается разложение феодального быта, а вместе с ним и падение значения церкви.

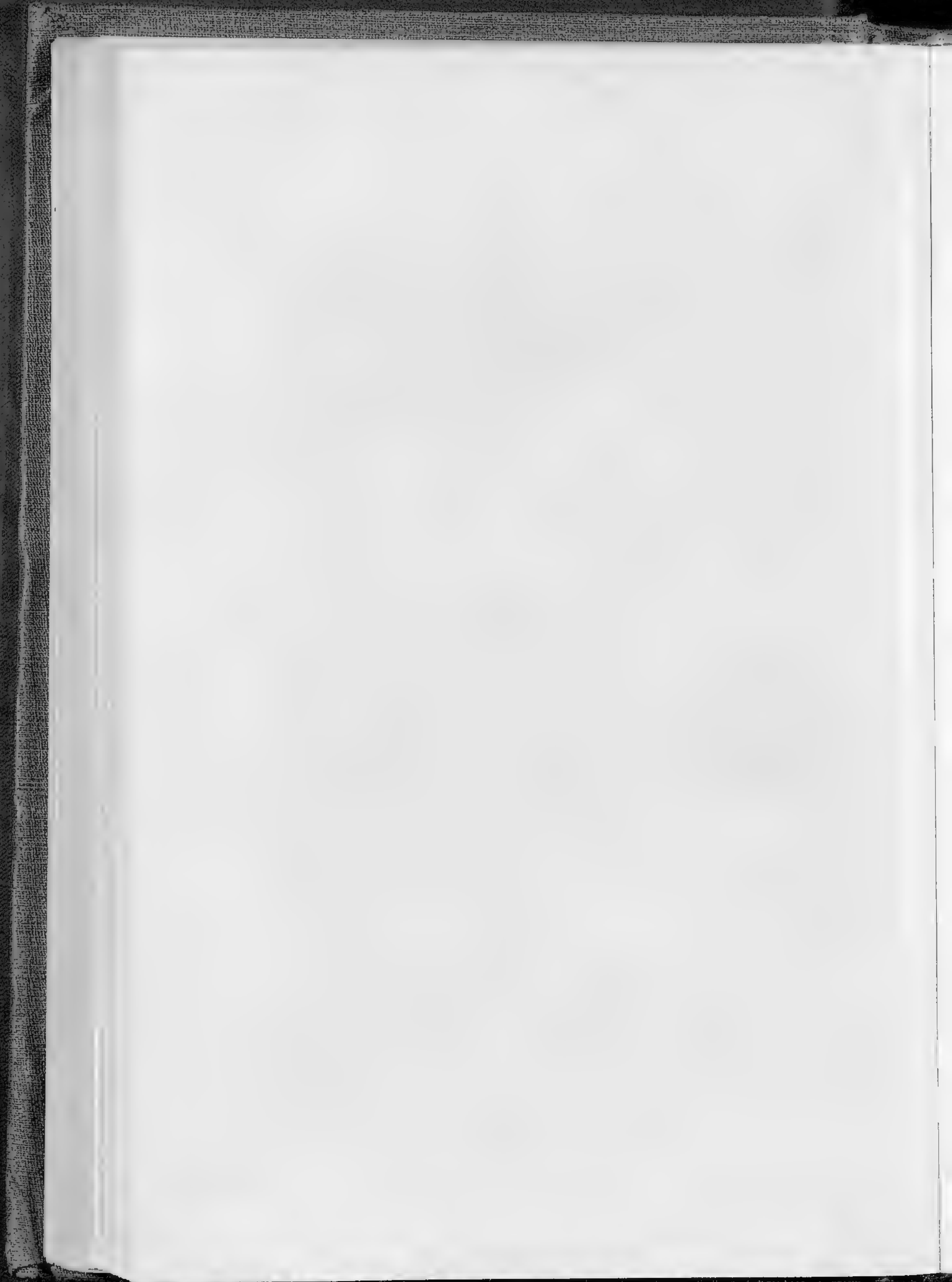
Развивавшаяся торговля с Западом вызвала столкновение православных с христианами „инослав“

ными". Торговые пути, торговые города и их ближайшие населенные пункты оказывались проводниками враждебных учений. Наконец, агрессивная миссионерская политика иезуитов разбудила мирно дремавшее религиозное самосознание русских; отсюда не замедлило пойти своеобразное вольнодумство (Хворостинин, Тверитинов), а наряду с этим стала развиваться антипатия и к византийской церковной черствой обрядности вплоть до появления пародий на нашу церковность (Петр I). Под влиянием столкновений с латинством, русская церковность, не уходявшая дальше своих священных книг, всю свою силу полагавшая в том, что „разум Христов в себе имела“, увидела, что одного „разума Христова“ ей мало. С „инославными“ учениями пришлось спорить, пришлось защищать свои догматические положения, а для этого понадобились знания и притом более основательные, чем те, которыми располагал, например, киевский митрополит Спиридон в начале XVI века, выводивший историю России непосредственно от времен Ноевых (Покровский. I, 171), понадобились и другие приемы воздействия на аудиторию. Отсюда единственным рациональным оружием было богословское образование, подобное тому, которым были вооружены иезуиты. Таким образом, церковность сделалась предметом школьного изучения.

К этому же времени относится появление еще одного и на этот раз уже практически опасного врага,



СПЕКТАКЛЬ ИТАЛЬЯНСКОЙ НАРОДНОЙ КОМЕДИИ
XVI



а именно поднимающейся абсолютической царской власти. Еще в 1503 году Иван III пытался отнять у церкви главную основу ее благосостояния — ее земли и, если и не отнял юридически, то во всяком случае приставил к этому делу своих чиновников, которые фактически ею стали распоряжаться. Учреждение русским царем патриаршества было явлением обоюдоострым, что и подтвердилось, когда никто другой, как царь, его и отменил; а время Алексея Михайловича характерно даже полицейскими расправами с духовенством.

Итак, в XVI—XVII вв. церковь стала церковью воинствующей и воинствующей неудачно: на всех фронтах ей пришлось отступать и, в лучшем случае, идти на компромиссы. Это не замедлило сказаться и на церковных действиях. Правда, в XVII веке церковь еще создает один интересный с нашей точки зрения обряд (выноса плащаницы), но в общем и целом наиболее пышные, грандиозные и торжественные, свидетельствовавшие о церковном могуществе обряды и богослужения упраздняются. Правда, церковь, вернее церковная школа, создает особый вид школьных религиозных действий, казалось бы, лишь продолжающих собою канонизованное богослужение, однако, они приобретают совершенно новые черты. Пришлось, наконец, идти на союз с латинской церковью и устанавливать особый вид компромиссных униатских обрядовых действий.

Значение церковных обрядов быстро падает.

С другой же стороны, когда-то разбойничья торговля варяжских князей и их дружин развивается к XVI веку в организованную форму народного хозяйства. В XVI—XVII в. в. организуется торговый капитал и определяется резкий рост города. Городские люди начинающейся эпохи торгового капитализма перестают удовлетворяться схематическим поучающим церковным театром и стремятся с приятностью провести остающийся у них досуг, стремятся „потешить“ себя.

3. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЦЕРКОВНЫХ ОБРЯДОВЫХ ФОРМ

Приступая к описанию церковных обрядов, повторим вкратце то, что указывалось уже в первой главе, а именно.

Всякий обряд вообще, а следовательно и обряд православной церкви, мы считаем одной из разновидностей театра. Имея в своей основе утилитарную целевую установку и слагаясь из ряда действий и слов, имевших некогда сугубо практическое значение и назначение, обряды в дальнейшем, с одной стороны, схематизируют их, а с другой — развивают их действительную и зрелищную стороны в целях более актуального воздействия как на „верующих“, так и на „неверующих“. В целях именно религиозной пропаганды обряды „театрализуются“.

В отношении обрядов христианских это тем справедливее, что, как мы это увидим несколько позже, они сложились не только под влиянием традиций античного театра, но просто-напросто заимствовали у него приемы. Допуская при этом, что человек с религиозными предрассудками может не сознавать сугубо театральной природы обрядов, мы полагаем, что человек, настроенный объективно, почувствует ее сразу же. Подобная точка зрения на церковную обрядность, как нам кажется, существенно меняет установку взгляда на европейский театр новой эры, а между тем большинство старых обрядов нам совершенно неизвестно, описывается в очень редких богословских, а потому мало попадающихся на глаза театральному миру сочинениях, да и церковное богослужение с каждым годом теряет свою клиентуру. Эти-то обстоятельства и вынуждают нас подробно описать хотя бы наиболее интересные из обрядов. Повидимому, здесь впервые история церковной обрядности пройдет перед читателем под театральным углом зрения.

Выше мы говорили о том, что наши церковные обряды пришли к нам из Византии в готовом, сложившемся виде, и если и подверглись кое-каким изменениям, то во всяком случае крайне ничтожным. Это невольно вызывает в нас интерес к вопросу об их происхождении, ибо, только зная историческое прошлое обряда, мы можем дать ему правильную оценку и с нашей, театральной точки зрения.

Свои наблюдения мы можем сосредоточить на двух моментах: на ранних веках христианства, когда складывались все основные церковные обряды — с одной стороны, и на XVI—XVII вв., когда уже в России образовались иные из них — с другой стороны. Остановимся в частности на истории развития: 1) литургии и 2) обряда выноса плащаницы.

Христианство не является религией органически возникшей и развившейся вместе с каким-нибудь народом. Оно складывалось и сложилось у народов, имевших до него свою длинную историю, а потому, естественно, изобилует элементами соответственно унаследованными; это касается, конечно, и обрядовых действий. На них отразилась также вся история первых веков христианства, сперва гонимого, затем торжествующего, и вся так называемая церковная политика: борьба с рано возникшими разногласиями, стремление к елико возможно широкому распространению, возвеличение своего престижа и т. д. Обрядность церковная, христианская, как и знакомая нам обрядность народная, языческая представляет собою продукт многовековых наслоений, разнообразнейших устремлений и заданий, подчас даже противоречащих друг другу по методам своего воплощения. Но так как процесс наслаивания шел рука об руку с процессом вынуждаемого сокращения, при чем то и другое производилось вне какого бы то ни было зрело обдуманного режиссер-

ского или драматургического плана, с верой в магизм каждого из действований, с суеверным обереганием заветов старины, церковных традиций, то церковные обрядовые действования, как и народные, сплошь да рядом представляют не более, как конгломерат уцелевших отрывков.

В развитии церковной обрядности следует различать два главных периода: старейший — импровизационный и новейший — устойчивый; строгой границы между ними нет; обрядность переходила к твердым формам постепенно, хотя заметным это становится лишь приблизительно к III веку. Переход к твердым формам определялся рядом очень серьезных обстоятельств: 1) утратой религиозного экстаза, свойственного неопитизму, 2) возникновением догматических противоречий, отражавшихся на текстах и действиях, 3) появлением слишком больших несходств в поместных редакциях, 4) признанием Византией христианства государственной религией и пр. Устойчивость форм окончательно реализовалась только с появлением списков, т.-е. с IV — V века.

Импровизационный период наиболее важен для уяснения генезиса той или другой обрядовой формы, но он-то и особенно беден историческими документами, изобилует апокрифами, а сохранившийся материал чрезвычайно тенденциозно освещен; поэтому обо многом приходится судить лишь по намекам, по догадкам. Говоря, однако, об импровизационном

периоде, следует помнить, что материал, которым мог оперировать христианин первых веков, заимствовался им из его прежних религиозных верований, из старых культов, из старого быта, из его классовых, профессиональных и пр. обычаев. Чаще всего мы здесь имеем пользование старыми формами лишь с подстановкой нового содержания; рука об руку с этим идет и создание новых форм. Оба процесса для нас одинаково интересны.

Эволюцию литургии можно подразделить на следующие четыре периода: первый обнимает I — III вв. нашей эры; он отличается отсутствием твердых форм, богослужение импровизируется, при чем материалом для импровизации служит богослужение местное, по площади преимущественного распространения в ту пору христианства — богослужение еврейское; христианство является в этом периоде религией демократической. Второй период объемлет III — V вв. и отличается стремлением к установлению твердых форм, обусловливающихся главным образом объявлением христианства государственной религией и столкновением с ересями; третий период захватывает время от VI — IX вв. и характеризуется пышным расцветом вокальной и драматической сторон богослужения; наконец, последний период простирается от IX — XIV вв. и характеризуется стремлением к символическому таинственному истолкованию обрядовых форм, утративших к этому времени весь свой утилитарный исторический смысл.

(Катанский. Очерки истор. литургии. Хр. Чт. 1868. II. с. 345 — 525).

Первое время, т.-е. почти в течение всего I века, христиане своего особого богослужения еще не имели и посещали еврейский храм и синагоги (М. Скабалланович. Толковый типикон. Киев. 1910, стр. 18 и след.), откуда и черпали элементы для построения собственного богослужения; так еще во II веке продолжают наблюдаться еврейские молитвы (там же, стр. 55). Чтение же книг вообще и ветхозаветных в частности, пение респонзорное и антифонное и речитативное произнесение текста так и сохранились в дальнейшем. Помимо этого, первые христиане собирались также у себя на дому, продолжая, по еврейскому обычаю, преломлять хлеб и устраивали распространенные на Востоке вечеринки — симпозиы, эраной, агапы, вечера любви; во время этих собраний они вели беседы, друг друга наставляли, а наряду с этим ели и пили, как это обычно делалось и делается на вечеринках; более имущие приносили каждый еду для себя с собой, а бедных угощали; по вечернему времени возжигали светильники, а по восточному обычаю перед едой омывали руки; во время этих ужинов они также, вспоминая Христа, преломляли хлеб с чтением при этом благодарственных молитв (евхаристия). При легко допустимом в таких случаях излишестве в употреблении вина и еды, они подчас напивались и объедались; здесь же они давали друг другу клятву

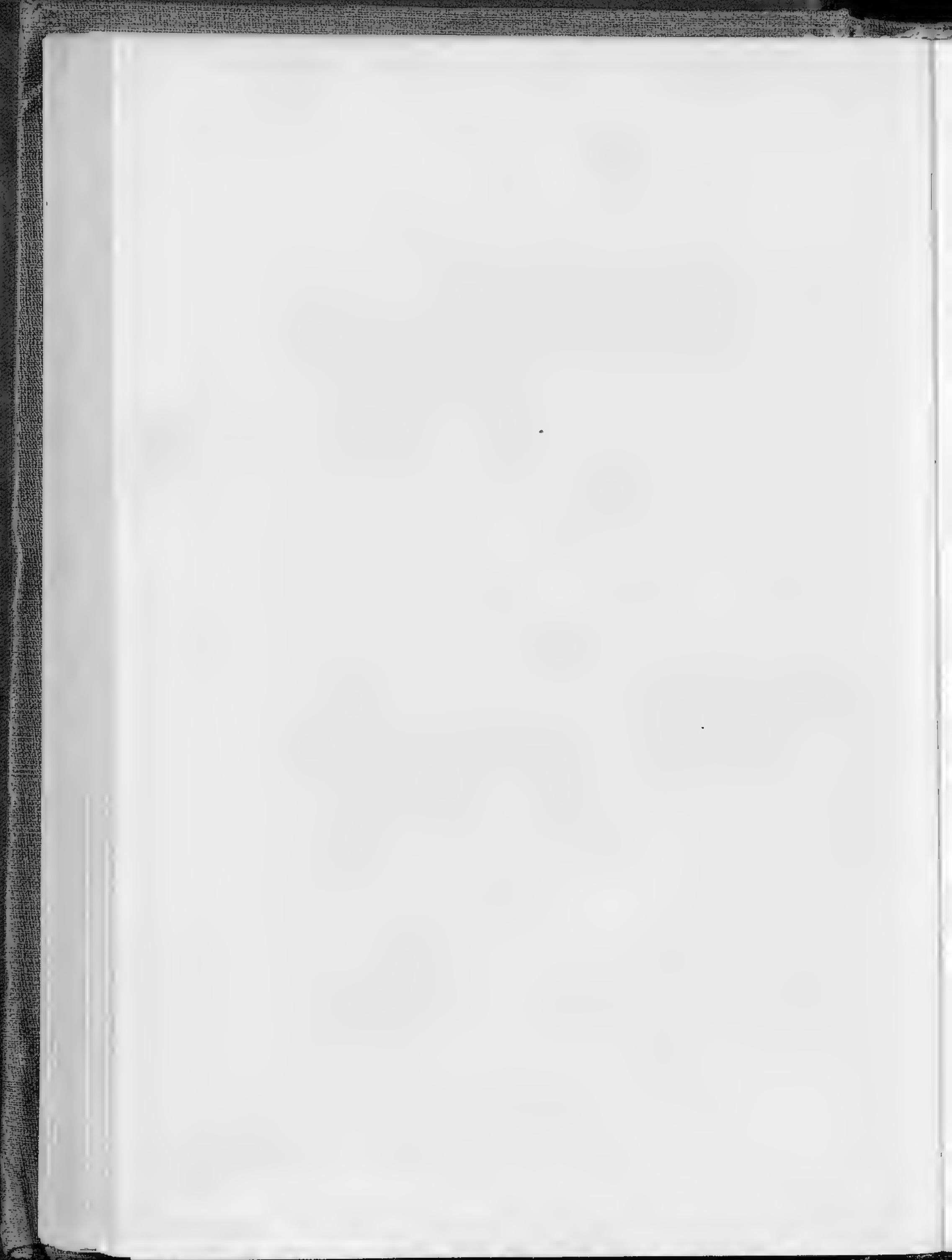
в верности новому учению, скрепляя ее взаимными поцелуями. Первых христиан обвиняли в том, что они и здесь допускали излишества, предаваясь под влиянием вина и экстаза, ко времени, когда уже гасли светильники, свальному греху; нечто подобное вполне могло иметь место, если принять во внимание родство религиозного и сексуального экстазов.

Эти агапы и были, собственно, очагом возникновения последующего христианского богослужения. По мере своего развития, ритуальная часть отъединялась от агап, затем некоторое время сохранившихся и отправлявшихся даже в церквах, но скоро упраздненных и оставивших по себе лишь ничтожные следы в позднейшей литургии. (Об агапах подробнее см.—„Агапы или вечера любви у древних христиан“—Воскресное чтение, год XI, стр. 112, Д. Прилуцкий.—Христианские вечера любви. СПб. 1865, Еврейская энциклопедия—Гагада—V. 936, Агапа—I. 400, Пасха—XII. 319, Diction. d'Archeologie chretienne et de Liturgie. Agape par H. Leclercq и др.).

Ритуальная часть агап состояла из евхаристии, сопровождавшейся в середине II века, по свидетельству Юстина: 1) чтением апостолов и пророков, 2) беседой по поводу прочитанного и убеждением следовать их правилам, 3) молитвами, 4) помянутым взаимным лобызанием, 5) каким-то потрясающим клятвенным обрядом (Плиний); о самой евхаристии сведения глухи: приносили хлеб и вино, читалась длинная благодарственная молитва, после чего хлеб



СПЕКТАКЛЬ ИТАЛЬЯНСКОЙ НАРОДНОЙ КОМЕДИИ
XVII



преломлялся и совершалось причащение; есть основания утверждать, что здесь, кроме того, имели место: пляска, глоссолалия, прорицания и пр., что так ярко напоминает наше сектантское мистическое богослужение. (Duschène. Origine du culte chrétien - 1808. p. 47, Д. Коновалов. Назван. соч.).

Итак, первое время христианское богослужение представляло собой лишь некоторое видоизменение богослужения еврейского; однако, это наблюдается только до тех пор, пока христианство не вышло за пределы Иудеи; лишь только границы ее были перейдены, тотчас, не смотря на прочность традиций и авторитетность апостольских установлений, в каждом новом месте стали вкрапливаться свои, новые, местные элементы; всюду повторялась та же картина, что и в Иудее. Ни о внутренней логике, ни об объеме богослужений при этом, понятно, никто не думал.

Но так было только до тех пор, пока христианство было религией демократической. Когда же оно нашло себе поддержку престола и стало религией аристократической, а затем и государственной, в состав богослужения стали проникать новые классовые черты.

Это та вторая линия, по которой разнообразилась первоначальная форма богослужения.

В противоположность явлению дифференциации, с того момента, как оно стало сильно ощутимым, а христианство сделалось религией государственной,

появилось течение прямо противоположное — стремление к унификации и стяжению объема богослужений; и к IV веку мы видим уже определившимися четыре типа литургии: сирийскую, александрийскую, римскую и галльскую. Среди лиц, принимавших деятельное участие в типизации и сокращении, особенно известны Иоанн Златоуст и Василий Великий. Исходя от наличного материала и принимая во внимание требование аудитории, которая к этому времени стала „скучать длинною службой“, они оба постарались 1) елико возможно сократить литургию, 2) внести в нее разнообразие (чередование чтения, пения и действия) и динамичность, „ибо через это жар усиливается и возобновляется“ и 3) упрочить редакцию литургии. Таким образом, они оба взяли на себя роль режиссеров-драматургов, они оба занялись не чем иным, как театрализацией литургии. Как мы это сейчас увидим, почва для этого была чрезвычайно благоприятной.

Как и всякие неопиты, христиане первых веков были полны религиозного фанатизма: они считали свое учение единственным истинным, в пору гонения на христианство только чуждались всякого проявления язычества, а с момента объявления христианства религией государственной к тому же стали его порицать и преследовать, возможно, из опасения конкуренции. Такой нетерпимостью и таким ригоризмом отличались все выдающиеся деятели церкви, а среди них в особенности Иоанн Златоуст; он дошел

до того, что, например, запрещал матерям-христианкам петь над детьми народные, иными словами, языческие, колыбельные песни. Это встречало в массе явное несочувствие, и знаменитые проповеди его в этом направлении, как известно, сплошь да рядом прерывались бурными выражениями протеста. Этого было совершенно достаточно для того, чтобы представители враждебных христианских толков стали пользоваться слабыми местами господствующего толка и, наоборот, играть на вкусах широких масс. Борьба христианства с язычеством и христианских толков между собою велась в течение многих веков на разных фронтах, но едва ли не самой жаркой ареной оказался театр.

4. ЦЕРКОВЬ И ТЕАТР В ВИЗАНТИИ

В каком бы упадке не находился театр в восточной Римской империи первых времен христианства, проделанная театром эволюция не могла не оставить глубоких следов; тем более, что театр в Греции был явлением глубоко органическим, что рядом с ним в эту пору были живы и формы античного культа, и народные игры, песни и пляски, словом, все формы действий. Быт сельский, городской и придворный был весь пронизан театром. Демос имел свои обряды, игры, комедии, песни и пляски того порядка, о котором мы говорили в предыдущей главе. Город знал свой театр (Подробно см. Krumbacher. *Gesch. d.*

Grich. Literatur; Σαφας, Περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν и др.); на содержание театров взымались налоги даже с Дельфов, театр процветал и в философских школах, и в ораторских: известны знаменитые театральные состязания — „килистры“, состязания акроаматические; обучение законам, как известно, велось в театральных костюмах; при выпусках школы устраивали спектакли и т. д., и т. д. При дворе были свои театральные церемонии (см. Беляева Βυζάντινα; см. соч. Кодина и Константина Порфирородного). При этих условиях театр не мог не оказать влияния и на христианские церковные обряды. Так, на церковном соборе, осудившем ереси Ария, было театрально выполнено приветствие императору Константину. Позднее христианские соборы включают ритуалы, состоящие в том, что духовенство и все присутствующие разделяются на партии и произносят свои тезисы, оглашают царские указы, приветствуют царя, и т. д.—все это в сугубо театральной форме, вполне тождественной формам чисто театральным. (См. пост. Халкидонского соб. 451 ч. и Константинопольских соб. 519 и 536 ч. ч. Mansi. t. V, VI, VII; Σαφας с. 291). Влияние театра идет дальше и проникает в самый храм. Развивается оно по двум линиям.

Еще за 150 лет до новой эры даже у евреев появляется трагедия на библейскую тему о Выходе евреев из Египта—„Εξαγωγή“ (Du Ménil. Orig. lat. du th. modern, p. 2) Театральной классической обра-

ботке начинают затем подвергаться в Греции и евангельские темы. Начало этому положил Мефодий (+ 311 г.), писавший диалоги (О самовластии, Пир 10 дев); далее идут: арх. Селевкийский Василий со своей драматической обработкой Жития Феклы, патриарх Прокл (434—447), написавший драматический диалог святой девы, Иоанн Дамаскин (VIII в), написавший драму Сусанну и Стефан Саббаит (~ 790 г.), написавший драму *Ἡ Θάνατος τοῦ Χριστοῦ*; перу Григория Назианзина или Апполинария Лаодикийского принадлежит целиком дошедшая до нас драма *Χριστὸς Πάσχω*. Дюбнер собрал целый ряд подобных драм (*Bibliographia graecolatina*); они не перестают появляться вплоть до завоевания Константинополя. Перечисленные только-что драмы с несомненностью исполнялись в соборе Софии, который, как это тогда говорилось, „превратился в театр“. Мало того, Михаил Керулларий позволил монахам с острова Хиоса, Никите и Иоанну, перенести их театр в тот же собор Софии, за что его потом очень осуждали (Σαφας с. 184, 185); ими были представлены, между прочим, страдания богородицы. Наряду с театром „высокого“ стиля, развивался и сатирический христианский театр. Так известно, что пародии на христианские догматы были представляемы во времена императора Константина (Euseb, p. 81) и что христианскую религию осмеивал в театре софист Гессий (Σαφας с. 52). Как мы видим, восточный христианский „театр“ значительно старше западного.

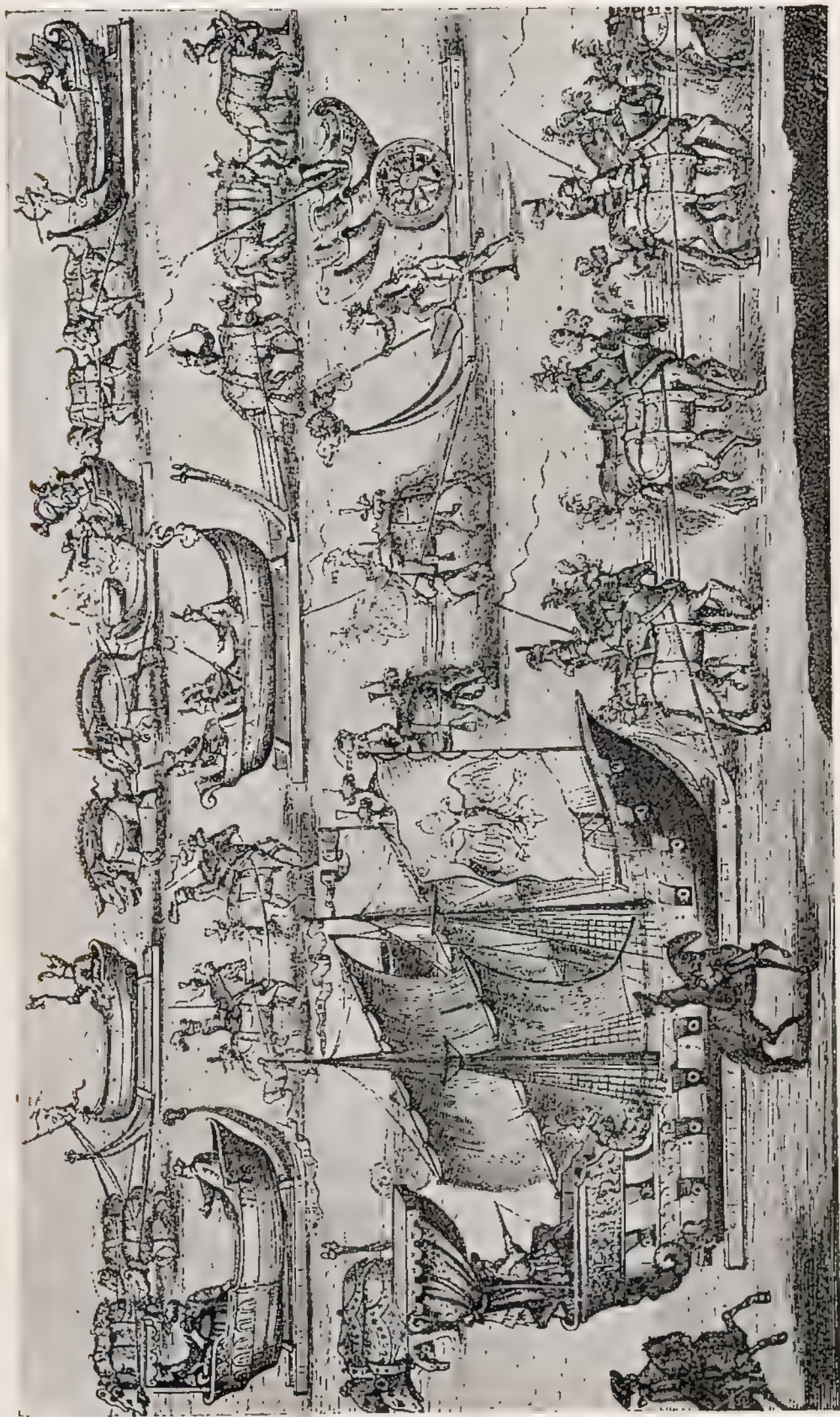
Другая линия заключалась в том, что в пределы храма проникали старейшие формы фольклорного театра. Именно, известно, что патриарх Константинопольский Феофилакт (+ 944) позволял народу плясать и петь в церкви; через 200 лет мы застаем в церкви ряженных (Klein. Gesch. d. Dramas, 25); Кедрин говорит, что непристойные вихляния, крики, смех, песни и танцы, заимствуемые у улицы и публичных домов, исполнялись в соборе Софии вплоть до завоевания Константинополя (том В, стр. 333). Но расцвет этого явления связан с именем еретика Ария. Он и был представителем христианского толка, воспользовавшимся гонением господствующего толка против народно-языческих, фольклорных проявлений. В подражание известному поэту Сотаду, он положил тексты своего учения на популярнейшие народные мотивы рабочих, военных и всяких других им подобных песен, назвал свое произведение по имени музы комедии Талией, и стал его исполнять при помощи сценических приемов: пения, рукоплескания и игры, того, что, по словам Афанасия Великого, практиковалось у них „во время попоек, во время забав развлечения ради“ (см. E. Fillion. St. Athanase. P. 1877; Афанасий Вел. Слова против Ария). С точностью установить, была ли эта Талия именно арианской литургией — нельзя (от нее сохранился ничтожный отрывок); но патриарх Лука (382—385) описывает ее так: толпа, ворвавшись в церковь, стала петь хвалебные песни идолам,

стала издавать позорные звуки и ругательства, стала рукоплескать; все это делалось на самом престоле, на престоле они заставили плясать мальчика, ряженого в женское платье, а потом раздетого до гола — по другой версии это была девушка. Пляску наблюдаем мы и в иерусалимском храме у евреев и вплоть до наших дней в „эфиопской церкви“ и на страстной неделе в Иерусалиме; пение с пляской применялось и в греческой церкви времен Златоуста (об этом речь ниже).

Выступление Ария было сильным ударом по молодому господствующему толку; но, обвинив Ария в еретичестве, он все же должен был уступить; в противовес Талии была написана Антиталия, и в церковное богослужение были введены приемы, однако, не фольклорного, а литературного трагического театра, как оружие против равного оружия. Так был ускорен процесс театрализации христианского богослужения (многие литургики указывали на то, что именно в эту эпоху наблюдается резкий перелом в развитии наших богослужебных форм, к сожалению, не указывая причин и направления). Импровизационное богослужение из старых еврейских синагогальных элементов, очень скромное и бедное по форме, вдруг выросло в торжественные, таинственные, сложные по фактуре и разнообразные по переливу красок формы. Известный исследователь песнопения и музыки в древней христианской церкви И. Троицкий (Хр. Чт. 1898, X. 465) приходит к знаменательному выводу: „церковь принимала на

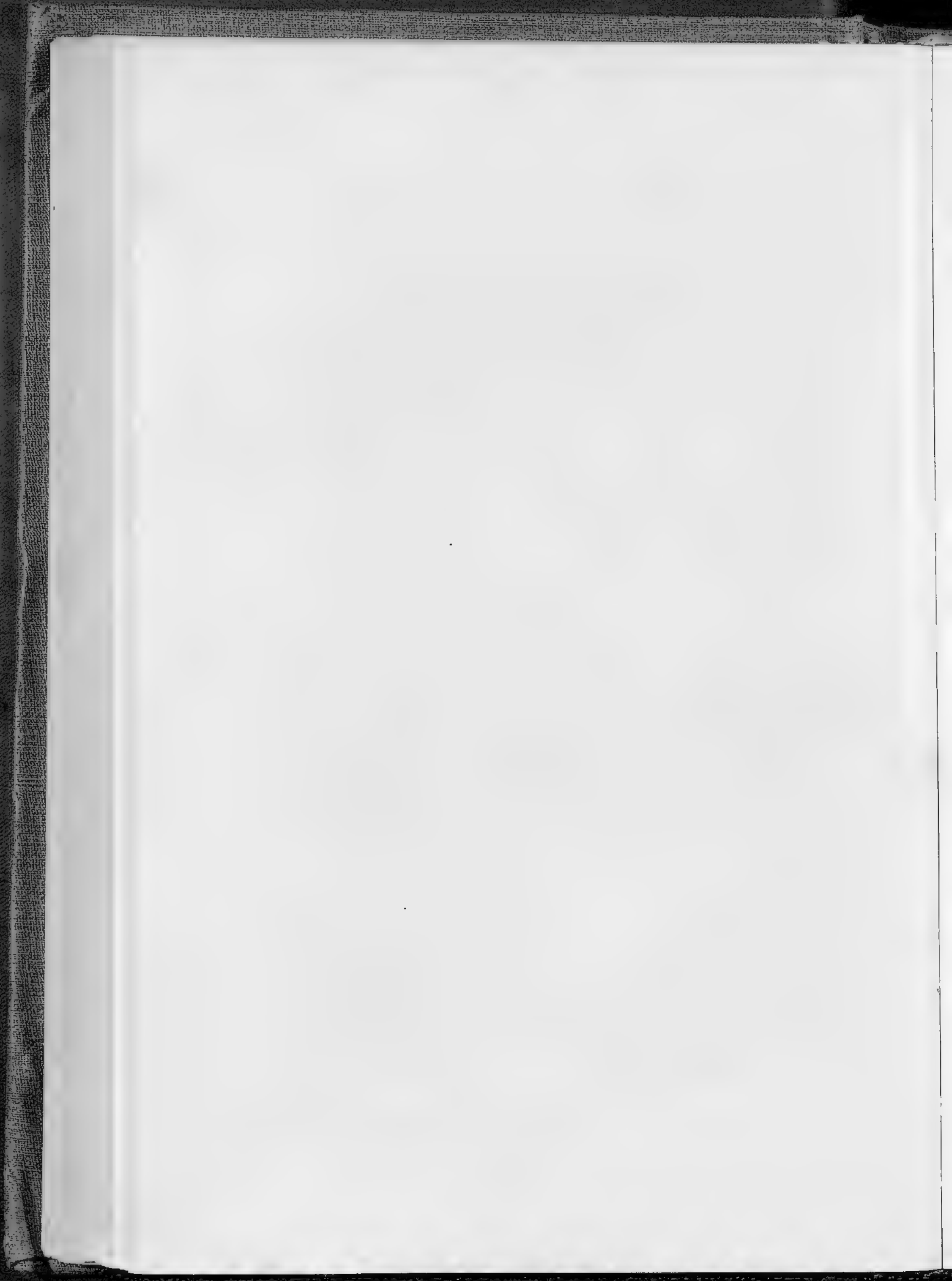
служение себе только то, что было чистого и благоговейного в наследии аполлонова храма и афинского трагического театра". О том, что именно приняла от него церковь — речь будет ниже.

Другой разительный пример происхождения обрядов мы имеем на обряде выноса плащаницы (см. Беляев, О выносе плащаницы. М. 1896; Данилевский, Прав. Собес. 1896, II). Обряд этот сложился только в XVII веке. До XIV века в страстную пятницу вечерня справлялась обычным порядком со включением обычного выноса евангелия. В XIV веке при выносе начали петь тропарь данному воспоминанию — „Благообразный Иосиф“..., причем на плечо под евангелие стали класть покров — „воздух“ — с изображенным на нем погребением Христа; вокруг изображения располагалась надпись текста того же тропаря. В XV веке эти платы стали все наряднее и наряднее украшаться как выделкой самого изображения, так и присоединением драгоценных камней. В дальнейшем платы становятся настолько большими, нарядными и наглядными, что ими начинают покрывать евангелие, а евангелие нести над головой. Размер платы вынудил поднимать его концы, а рельефность изображения — заменять им выносившуюся на середину церкви обычную икону праздника с изображением погребения. Только в XVII веке платы стали называться „плащаницей“, и обряд получил по форме характер и значение обряда погребения.



УЛИЧНЫЙ МАСКАРАД В МОСКВЕ В 1722 г.

XVIII



5. СЕКТАНТСКОЕ БОГОСЛУЖЕНИЕ

Обратимся сперва к импровизационной неканонизованной форме нашего богослужения, а именно сектантской. Сложившаяся в наших демократических слоях только в XVII веке, она, однако, опирается на самые элементарные формы действий, что переносит нас в эпоху первых веков христианства и роднит их с нашими хороводными плясками. Эта форма богослужения по существу глубоко экстатична. Благодаря прекрасному исследованию Д. Коновалова („Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве“) мы можем во всех подробностях познакомиться с нею. Она носит общее наименование радения и представляет собою не что иное, как религиозно-экстатическую пляску с пением. Общий импровизационный характер, однако, укладывается в традиционные формы; тексты и напевы при том в большинстве бывают твердыми. Пляска бывает одиночной (верчение), парами (в схватку) и хороводной (кораблем), при чем в кругу движется солист-корифей. По форме это бывают: хождение, прыгание, бегание и кружение. Новых „па“ при этом не сочиняют, но в порыве экстаза лишь воспроизводят хорошо знакомые движения русской „народной“ пляски вплоть до национального трепака со всеми его коленцами и присядкой; в городах народные „па“ сливаются с движениями не то вальса, не то мазурки. Хоровод складывается обычно, а именно: выйдет один,

затем другой и т. д.; затем в середину круга выделяется корифей; кроме круга известны и другие фигуры: напр. крест. Обычно пляшут в носильном платье, но иногда и голышем; при хороводной пляске применяется обычный хороводный платочек. В своем развитии религиозная пляска, как и описанный в предыдущей главе хоровод, доходят до воспроизведения каких-нибудь определенных действий или даже целых сцен: например, при помощи рук—движений якобы ангельских крыльев; интересно пантомимическое воспроизведение целых сцен из мифических „страданий Христа“. Исключительный интерес для нас представляет сцена „Поборания нечистой силы действием духа святого“. Сначала плясун остановился, говорит очевидец, стал пристально смотреть в одну точку и, как-будто увидев что-то, начал все больше и больше таращить глаза, наконец, поднял правую руку и стал угрожающе трясти ею в воздухе, затем поднял и другую руку и, якобы схватив невидимую палку, стал ударять ею по тому месту, на которое уставился. При этом каждый раз он издавал звук, какой мы издаем, обычно, при рубке дров (надо заметить, что плясун по профессии был каменотесом). Нарубившись вдоволь, он притоптал ногами место, над которым все это проделывал, что-то прокричал и несколько раз победоносно, козырем прошелся по изрубленной пустоте.

Вокальные эффекты состоят в произнесении либо бессвязных, ничего не значащих звуков и слов, либо

целых непонятных стихов, по словарю напоминающих употребительные слова (глоссолалия, заумный язык), либо заученных стихов. Иногда для этого избирается форма еле внятного произнесения — своего рода бормотания, иногда это громкие резкие выкрики, по выражению самих сектантов напоминающие „архангельскую трубу“; громкое произнесение, прерываемое выкриками — самый обычный способ выражения бурного экстаза. Но, когда экстаз принимает более спокойные, ровные, тихие формы — слова произносятся нараспев — речитативно; при этом, обычно, поющие приплясывают или притоптывают; порою, наконец, речитатив переходит в настоящее пение.

6. Т Р Е Б Ы

Только-что описанные сектантские формы богослужения не канонизованы, т.-е. не были утверждены официальной, государственной церковью; напротив того, как мы увидим ниже, они появились в результате протеста против последней. Однако, не следует думать, что однородны по своему составу и канонизованные богослужебные формы. Здесь раньше всего следует различать службы общественные и службы частные. Те и другие являются актами официальными, т.-е. в тех и других к чисто религиозному экстазу церковь присоединила общественно-юридические функции — это было в одно и то же время освящением этих последних и укреплением первых. Разница

между ними в том, что службы общественные имеют значение декларативное для всей общины, между тем как службы частные не уходят дальше интимной индивидуальной „потребности“ каждого члена общины порознь; потому-то они и называются „требами“, а собрание их рукописное или печатное — „требником“. Требы представляют собою те щупальцы, при помощи которых церковь обволокла всю личную жизнь каждого человека в отдельности. Но это было возможно только при том условии, что требы ответят на потребности не столько юридические — это было вне сознания славян X — XI вв. — но, главным образом, на потребности бытовые и суеверные. Потому-то требы представляют собою совершенно явное смешение двух элементов: церковных в собственном смысле и суеверных бытовых. Отсюда и вытекает то обстоятельство, что в обрядах семейных „народных“ и требах церковных очень много общих черт. А так как элементарные действия очень схожи даже у самых разных народностей — ибо определяются элементарными биологическими запросами и столь же элементарными способами их удовлетворения — то внедрение в нашу страну греческих треб и не привело к внешним противоречиям.

Рождение ребенка сопровождается обрядом крещения и целым рядом правил, относящихся к роженице и новорожденному. В основе то же очищение ребенка водою — погружение или обливание — все равно; та же троичность действий, то же постригание волос, то же символическое дарение креста (вместо меча) и одевание в сорочку, то же отстранение злых сил в форме

того же плевка. Только все это сопровождается по линии церковной — рядом молитв, а по линии юридической — записью в число граждан — именно в метрическую книгу. Если в городах и у интеллигенции этот церковный обряд заменил всякий другой, то в крестьянстве он продолжал лишь сосуществовать с народным.

Брак сопровождается обрядом венчания — это обряд позднейший. Выше мы говорили о том, что у нас он в XI веке не имел еще всеобщего распространения; он не был обязателен и в Греции вплоть до конца XI века (Голубинский. История русской церкви. I, 2 стр. 446). Старейший (XIV в.) обряд многим отличался от современного нам: не читались ни апостол, ни евангелие, священник не спрашивал брачущихся, по доброй ли воле они венчаются (эта деталь позаимствована от латинской церкви лишь в XVII веке, что является несомненным влиянием разложения патриархального быта и развития буржуазного; впрочем, и далее эта форма резко противоречила практиковавшимся насильственным бракам), брачущихся не обводили трижды вокруг аналоя (очевидно, это позаимствовано от обряда народного). Но, как молодых в доме свекора кормят кашей и поят, так поили и поят и при церковном венчании. Чуждым для нас обрядовым действием было лишь возложение венцов.

Наконец, обряд христианского погребения не внес ничего нового в обряд народный, если не считать тех молитвословий, которыми он его пронизал; подробно разработано церковью, кого как, где и при каких условиях следует хоронить, но это к нашей теме не относится.

7. Л И Т У Р Г И Я

Совершенно иначе обстоит дело со службами общественными. По существу, они чрезвычайно схожи, но в зависимости от того, какую среду они обслуживали, и складывался их характер. Мы имеем

перед собой: службы строгие монастырские, службы менее строгие, но простые приходские и, наконец, службы торжественные — кафедральные и царские.

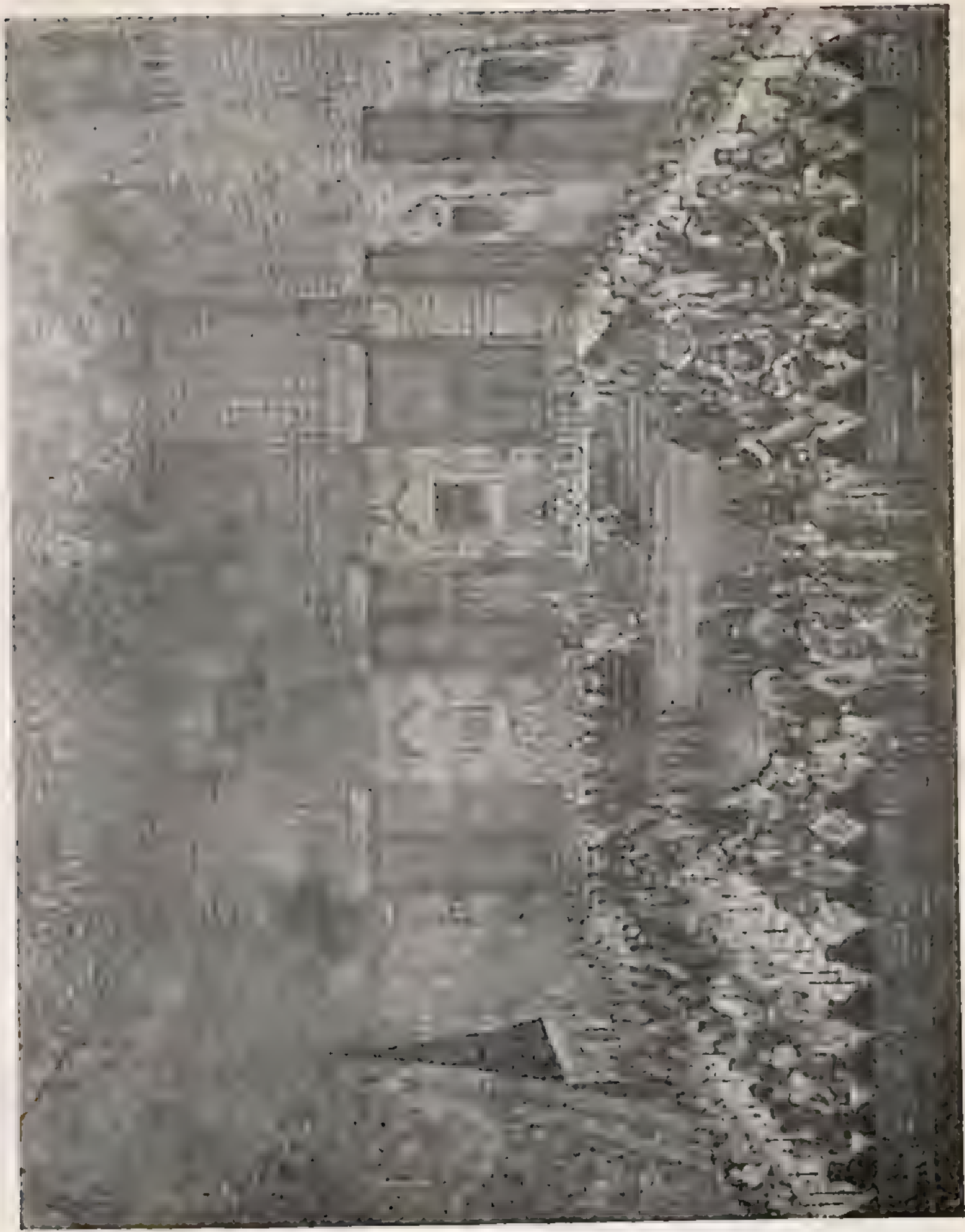
Самым значительным объединением христианских общественных обрядов является литургия; выше мы подробно проследили исторический и технический генезис литургических форм; здесь же познакомимся с литургией в ее позднейшей, наиболее распространенной редакции, именно с литургией Иоанна Златоуста. Сейчас она состоит из трех частей: проскомидии, литургии оглашенных и литургии верных. Однако, проскомидия является новообразованием, и прежние редакции ее не знали.

Проскомидия образовалась, несомненно, потому, что была осознана необходимость выделить из богослужения действующая, не имеющие прямого обрядового значения, но представляющие собой акты чисто бытовые, реальные, утилитарные, а именно: 1 — подготовку священнослужителей, 2 — их облачение, 3 — омовение рук, 4 — приготовление и осмотр сосудов и 6 — приготовление даров. К ним присоединен только один чисто обрядовый акт 5 — жертвоприношение. Все это вместе взятое позволяет считать проскомидию своего рода „прологом“ к литургии. Однако, церковь стремилась сохранить за нею обрядовую значительность, и потому каждый из актов истолковывается символически. В связи с этим, подготовка сводится к просьбе священника „укрепить“ его в „предлежащей службе“, именно, „в неосужден-

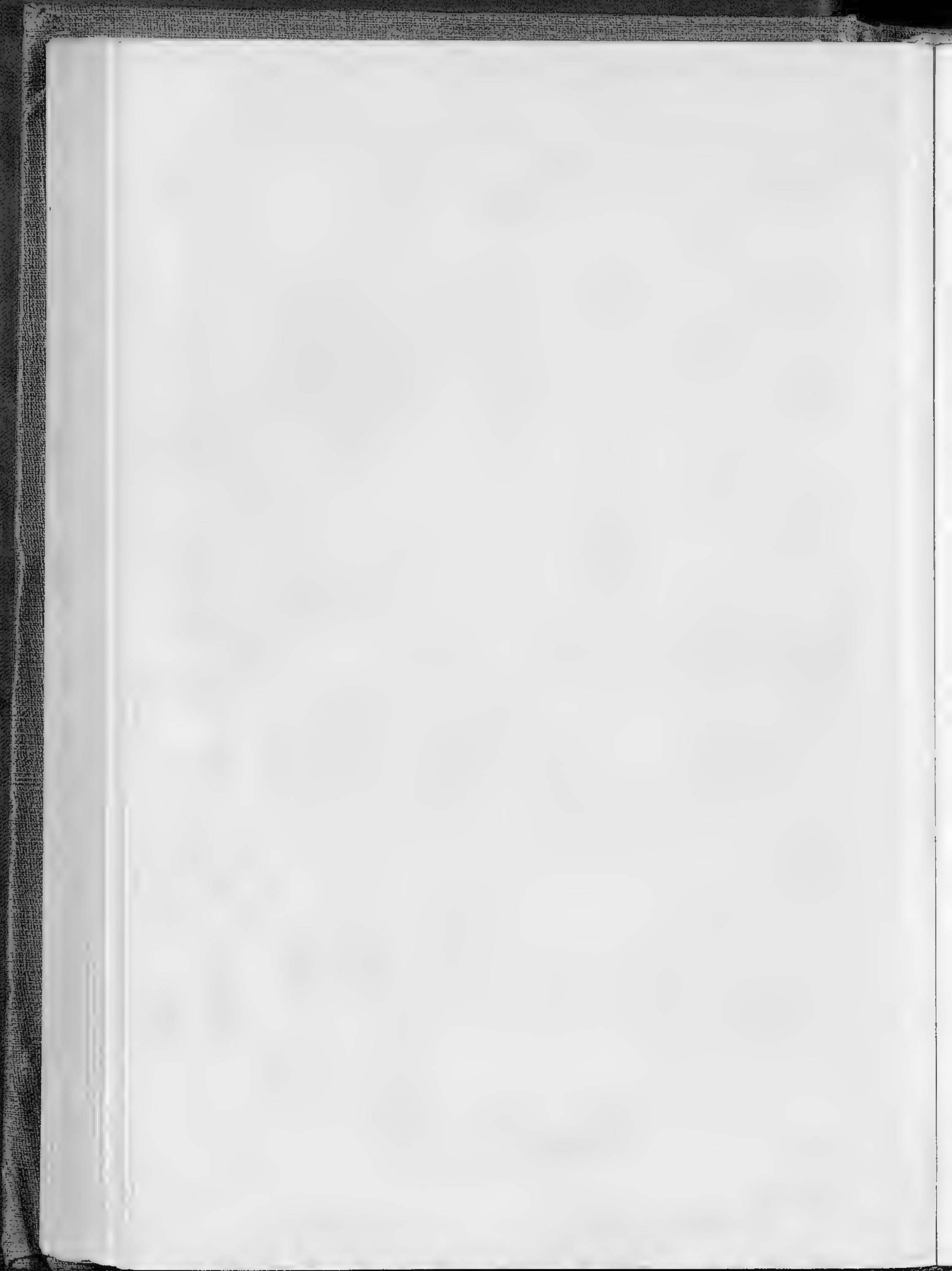
ном предстании страшному престолу и совершении бескровного священнодействия"; облачение состоит в надевании священнослужителями специального костюма, бытово необходимого, однако, истолковываемого как облачение в „ризу спасения“ и „одежду веселия“, как символ „правды“; омовение рук понимается как символ снятия с себя вины; при приготовлении утвари вспоминается миф о смерти Христа на кресте и прободение его ребра копьем. Отсюда и форма последующего жертвоприношения. Она состоит в том, что священник вонзает копье в просфору со словами: „яко овча на заклание ведеса“, „яко возьмется от земли живот его“ и „един от воин копием ребра его прободе и абие изыде кровь и вода“, после чего смешивают в чаше вино и воду; во-вторых же— священник крестообразно разрезает вынутую часть со словами „жрется агнец божий, возьмляй грех мира за мирской живот и спасение“. Отсюда совершенно ясно, что в жертвоприношении сплетаются два мотива: воспроизведение определенных событий из мифа о жизни Христа и обычное языческое жертвоприношение. Расположив в определенном порядке твердую и жидкую части даров, их окуривают фимиамом, воспроизводя таким образом жертвенный дым, затем дары покрывают матерчатыми покровами и, так как при этом легко нарушить расположение вынутых из просфор частиц, то на дискосе сперва устанавливается крестообразный металлический каркас (звездица). Действие это и приняло иносказательный характер:

звезда уподобляется звезде вифлеемской, а части просфоры уподобляются новорожденному Христу. Далее, чтобы предохранить дары от пыли и от мух (Никольский, 367), их покрывают, опять-таки стремясь придать этому иносказательный характер. Так как дары готовятся в сущности для причащения, то в молитве „предложения“ все это называется „небесным хлебом, пищей всему миру“. Наконец, при переходе ко второй части литургии, именно к литургии оглашенных (т.-е. лиц, еще не ставших вполне христианами, а лишь оглашаемых, т.-е. обучаемых, наставляемых в духе православия), возвращаются к продолжению первого эпизода — священник кадит дары, говоря о погребении Христа. Итак, в проскомидии сплетается ряд моментов: 1 — чисто бытовой подготовительный, на языке театральном мы бы сказали „монтажный“, 2 — языческий ритуальный и 3 — воспроизведение: а) эпизода, якобы сопровождавшего смерть Христа, и, б) вне какой бы то ни было хронологической связи, эпизода, сопровождавшего его рождение. Такое смешение произошло, несомненно, вследствие перестановки проскомидии в начало.

Собственно литургия оглашенных, как мы увидим, вклинивается между первой и третьей частями, как совершенно инородное тело. Исторически это так и есть. С интересующей же нас точки зрения она представляет собою задерживающий эпизод и к тому же достаточно растянутый. Состоит она из восьми



СВАДЬБА ШУТА ШАНСКОГО
XIX



эпизодов, группирующихся в два основных момента: 1—молитвенный и 2—дидактический — тот и другой были необходимы для лиц, еще не включенных в состав верующих и имели, так сказать, „учебное“ значение.

Интересно заметить, что в старых служебниках (служ. Петра Могилы 1639 г. — см. Никольского, стр. 374) точно указывалось местоположение диакона во время произнесения ектений.

С утратой утилитарного смысла, т.-е. с исчезновением специального кадра оглашенных, литургия оглашенных стала истолковываться иносказательно, а именно, как воспроизведение проповеди Христа. Нужно только иметь в виду, что такое понимание литургии оглашенных может строиться на чисто субъективном к ней отношении; в том же текстуальном материале, который дает сама литургия, объективных данных для этого нет никаких.

Литургия оглашенных оканчивается изгнанием оглашенных из храма, и переходом к литургии верных является призвание этих последних к молитве. Литургия верных — третья часть литургии — начинается двумя ектениями; третьим ее эпизодом является так называемый „большой выход“, состоящий, как известно, в перенесении с престола на алтарь прежде приготовленных даров; несут их на поднятых руках, установив на голове и плече самые дары; хор оттеняет этот момент пением. Ставя дары на алтарь, священник произносит слова, приписываемые разбойнику, казненному одновременно со Христом. И далее,

устанавливая дары на алтаре, развивает этот эпизод рассказом о последующем снятии со креста тела и о положении в гроб. Таким образом, „большой выход“ в сопоставлении с эпизодами проскомидии, несомненно, должен изобразить похоронную процессию. Эпизод заканчивается закрытием царских врат и задерживанием завесы: камнем запечатали могилу и наступила тьма. Четвертый эпизод возвращает нас назад; диакон произносит ектению, во время которой священник говорит молитву, служащую продолжением молитвы проскомидии: это дает несомненный материал к определению места выделившейся затем проскомидии. За этим, собственно, и следует самое центральное место всей литургии — евхаристия: она обрамлена двумя экстатическими моментами. Евхаристии предшествует призыв к любви и единомыслию, после чего священник целует трижды дары и, если службу ведут несколько священников, то они целуют друг друга в плечо, обмениваясь репликами: „Христос среди нас“, и „и есть и будет“. Диаконы между собою делают то же. Если вспомнить борьбу древней церкви с ересями, то станет понятным, что именно в эту минуту поется символ веры, т.-е. произносится, оглашается *credo*, платформа, объединяющая христиан. И, наконец, молящиеся приглашаются обратить свои взоры кверху, т.-е. к тому возвышению, где будет происходить центральное обрядовое действо; сейчас эта реплика истолковывается духовно; дары открыты:

„яко не сести мухам ни иному чесому таковому“ „со всяким вниманием и страхом“ диакон омахивает дары рипидою или покровцем. Священник молится про себя и вслух, воспроизводя в словах эпизод тайной вечери, чем нарушается наметившееся развитие действия, и большой выход приходится уже понимать не как погребальное шествие, но лишь как вход в Иерусалим. Воспроизведя сцену тайной вечери, священник благословляет дары, якобы придавая им тем самым „естество“ тела и крови Христа, после чего начинается седьмой эпизод литургии — подготовка к тому, что является утилитарным моментом литургии — к причащению; читается ектения и молитва о том, чтобы сделать верующих достойными причащения, и поется присутствующими („людьми“, а не „хором“ — на самом деле всегда поет хор) молитва о даровании „хлеба насущного“; затем (8) идет окончательное приготовление самих даров: агнец (часть просфоры) раздробляется, и хлеб кладется в чашу с вином, после чего (9) причащаются сперва священнослужители и, наконец, (10) и все желающие.

После этого литургия, с одной стороны, возвращается к развитию сюжета: говорится о легендарном вознесении Христа на небо, с другой — идет чисто экстатическая часть, с третьей — произносятся последние, заканчивающие литургию „отпускные“ молитвы и, наконец, с четвертой — идет тщательная уборка сосудов и утвари; остатки даров частично сохраняются, частично доедаются диаконом; остатки

просфор раздаются молящимся (антидор); священнослужители снимают облачение, моют руки и богослужение оканчивается (подробно см. К. Никольский—Пособие к изучению устава богослужения православно. церкви. СПб. 1907—и любой служебник). При этом следует заметить, что эта часть литургии крайне скомкана и хранит следы поспешности, чего нельзя сказать о других ее частях.

Подводя всему сказанному итоги, необходимо заметить, что: 1) литургия, несомненно, представляет собою соединение двух совершенно разнохарактерных, разностильных, разнозначных частей: дидактической литургии оглашенных и магической, „таинственной“ литургии верных, связанных друг с другом лишь чисто внешне; 2) у литургии в целом есть сюжет, а именно: воспроизведение мифа о жизни Христа; 3) сюжет разворачивается преимущественно символически, хотя есть и точные воспроизведения фактов; 4) правильное развитие сюжета в современной нам литургии нарушено и идет в следующем порядке: смерть, рождение, погребение, шествие на проповедь, вход в Иерусалим или погребальное шествие, снова распятие, снова погребение, тайная вечеря и, наконец, вознесение на небо; 5) литургия изобилует лирическим элементом: молитвы просительные, славословные и благодарственные; 6) литургия изобилует и эпическим элементом — напр., чтение апостола, евангелия и др.; 7) сюжетная драма строится на элементарнейшем воспроизведении эпи-

чески развертывающегося события; 8) литургия изобилует рядом бытовых, не имеющих обрядового значения реплик и действий, отчасти истолковываемых символически, отчасти же так и остающихся реалистическими, бытовыми — диалоги между священнослужителями.

8. ШЕСТВИЕ НА ОСЛЯТИ В ВЕРБНОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ

Сообразно с праздником, в день которого отправляется литургия, в ней тексты меняются; часть реплик и действий отпадает также в случае уменьшения числа исполнителей (обычно это: священник, диакон, псаломщик и хор; на худой конец — один священник). В пределе появляются „особые“ богослужения, чин которых начинает резко розниться от нормального. Ниже мы остановимся лишь на более интересных из них, а именно на богослужении страстной недели, на хиротонии и пещном действе.

Неделя, предшествующая пасхе, как известно, посвящена воспоминаниям последней недели жизни Христа. Открывается она освящением и раздачей вербы в вербную субботу; на юге России с вербой или вместо вербы раздаются пальмовые ветви в воспоминание тех пальмовых ветвей, которые по преданию участвовали при входе Христа в Иерусалим; торжественная процессия вербного воскресения была введена в России не ранее XVI века и могла отправляться только в митрополиях. Познакомимся с бого-

служениями страстной недели (Никольский, с. 48) в порядке их следования друг за другом в течение страстной недели, и так как теперь не все обряды исполняются, то перенесемся мысленно в Москву второй половины XVII века, когда все они были налицо.

Обряд шествия на ослати в вербное воскресенье отправлялся в России в нескольких вариантах: старейшем, новейшем, московском и „немосковском“; однако, отличия эти с нашей точки зрения маловажны, и потому мы дадим некоторое синтетическое описание, ставя себе целью ознакомиться лишь с характером обряда в целом.

„Монтировочные“ приготовления к воскресному обряду начинались со среды: в этот день срубали в лесу вербу и начинали мостить помост, соединявший Кремль с храмом Василия Блаженного, по всему предстоящему пути крестного хода. В пятницу вербное дерево устанавливали на особом станке.

На заутрени происходило его освящение, сопровождавшееся соответствующим рядом молитв и песнопений, затем архиерею подавали вербовую ветвь, он отрывал от нее часть и вставлял в особый „вставник“, другую часть оставлял у себя в руке, и третью относили в алтарь, где также разламывали и вставляли в ряд „вставников“. После этого начинался торжественный колокольный перезвон и приводили осла, а за недостатком ослов в наших городах — обычно белую лошадь в белом же покрывале,

подобном нынешним похоронным попонам с намордниками и длинными, наподобие ослиных, ушами; приносили вербное дерево и вызолоченное, завешенное красным сукном одностороннее, наподобие нынешних цирковых, седло. Духовенство выходило к ослати, и архиерей садился на него при помощи специально устроенных ступенек; он садился боком и брал в правую руку крест, а в левую евангелие; „бережения ради“ около него шло четверо боярских детей. Осла, обычно, вел сам царь или ближний его боярин; царь бывал в парадном одеянии с мономаховой шапкой на голове.

Момент, предшествующий посадке архиерея на осла, представляет особый интерес в том отношении, что в позднейших вариантах обряд осложнял его вставной диалогической, хотя и воспроизводимой по евангельскому тексту, сценой. Диакон читал отвечающее моменту евангелие, а главные исполнители обряда иллюстрировали это чтение диалогом и действиями. Архиерей говорил протопопу и ключарю, которые подходили к нему и целовали руку с поклонами, чтобы они привели ему осла. Они шли за ослом, а диакон несколько раз читал: „и абие послеть е семо, идоста же и обретоста жребя, привязано на дверех вне, на распутие и отрешиста е, и неци от стоящих ту глаголаху има“; при этом патриарший боярин говорил им: „что деета, отрешающе жребя“. Диакон продолжал: „Они же реста им“ — и протопоп с ключарем отвечали: „Господь

его требует“. Осла вели к лобному месту, и диакон продолжал евангелие: „И приведоста жребя к Иисусове, возложиша на не ризы своя“, что также исполнялось, „и всяде на не“ — архиерей садился. Надо сказать, эта сцена имела несколько вариантов, отличавшихся друг от друга большим или меньшим развитием диалога.

После того как архиерей или патриарх садился на осла, начиналось самое шествие; состав и порядок крестного хода был очень разнообразен, но во всех случаях комбинировался из тех же элементов: духовенства с иконами, рипидами, хоругвями и пр., народа, бояр и специальных лиц; в том или другом месте пара лошадей везла разукрашенное яблоками, финиками и пр. вербное дерево.

Приведем описание, сделанное герцогом датским в 1603 году. „Из Кремля во храм был настлан новый помост из новых досок; по обеим сторонам его стояли друг возле друга множество стрельцов и горожан; кроме того, кругом везде большие толпы народа. Когда все приведено было в порядок и шествие тронулось, то зазвонили во все колокола. Четверо человек несли в храм вызолоченное и завешенное красным сукном седло для патриарха. У конца Кремлевского моста стояли на каждой стороне по три священника с позолоченными кадилами и кадили весь народ. Потом медленно ехала колесница в две лошади и при ней несколько поддерживавших ее людей. На ней стояло красивое дерево со множеством сучьев и веток, которые все были усажены маленькими яблочками и смоквами, а чтобы не качалось дерево, его крепко утвердили досками и брусьями. Под ветками дерева стояли шесть маленьких мальчиков с непокрытыми головами и в белых ризах, точно священники. Они

пели на своем языке „Осанна сыну Давидову, благословен грядый во имя господне“. И делали то же, что и евреи при входе Иисуса Христа. За колесницею шло рядом множество молодых князей и бояр, нарядно одетых, у каждого была в руках верба. За ними следовали два священника с двумя хоругвями на длинных древках, а потом длинная вереница священников, одетых в белые ризы, с красными, отчасти желтыми оплечьями из камки, атласа, либо тафты; на головах у них были скуфьи, а в руках вербы, и все они пели. За ними шло множество черного духовенства, два священника с рипидами, два священника с золотыми чашами. Далее длинный ряд священников в нарядных ризах с иконами. Перед патриархом и царем несли золотое кадило“.

Во время процессии народ, по образу жителей Иерусалима, постилал патриарху по пути одежды и бросал ветви. В 1620—30-х годах это делали люди наемные; постилальники одевались в красное; свои красные кафтаны они с себя снимали и, постепенно перебегая, с передвижением процессии, постилали их на земле (стлали также и разные сукна); числом их бывало до пятидесяти.

За патриархом следовал облаченный во все регалии царевич, далее множество бояр по трое в ряд, в нарядных одеждах. Далее вели лошадей царя и царевича; лошади были гнедые в богатой сбруе; затем белых, как снег, лошадей патриарха; наконец, лошадей боярских; шествие замыкал народ.

Такая процессия по одним сведениям первоначально обходила лишь Кремль, а по другим, во все время своего существования, направлялась от Кремля

к Василию Блаженному, где совершалась краткая служба, и затем обратно.

В последний раз, этот обряд имел место при царях Петре и Иоанне Алексеевичах, которым за участие патриарх — а таково было обыкновение — поднес по 500 рублей. (Anhang von der Reussische Religion. L. 1698). (К. Никольский. О службах русской церкви).

9. У М О В Е Н И Е Н О Г

Первые три дня страстной недели не знаменуются никакими интересными службами, и ближайшим за сим интересным обрядом является обряд умовения ног, отправляемый в четверг в конце литургии. Этот обряд перешел к нам одновременно с общественным богослужением, т.-е. при введении христианства, но отправлялся ли он до XVI—XVII веков, неизвестно. Этот обряд совершается в кафедральных соборах и теперь.

Во время литургии, после заамвонной молитвы, архиерей царскими дверьми выходит на облачное место. Перед ним несут: один диакон — евангелие, другие два — лохань и рукомойник. Евангелие кладется на аналой. Священники тем временем читают псалмы. Взойдя на облачное место, архиерей садится на приготовленное для него кресло; затем протодиакон, получив от него благословение, приводит из алтаря священников по двое. Таким обра-

зом, собираются исполнители для воспроизведения сцены Тайной вечери. Во время сбора священников хор поет песни, в которых говорится о совершенном Иисусом Христом умовении. Священники, взойдя на облачное место, кладут архиерею поклон и садятся. Исторически известно, что при этом возникали в былое время споры из-за местничества, а затем и из-за того, что никто не хотел исполнять роль Иуды. Наконец, в 1682 году местничества уже не было, но Иудино место оставалось свободным.

После того читается ектения со специальной молитвой о благословении и освящении умовения сего и о том, чтобы оно знаменовало умовение от грехов.

После ектении архиерей молится и затем читается соответствующее евангелие; при этом все участники сидят. Но вот, текст доходит до слов: „восстав с вечери“ — архиерей встает — „и положи ризы своя“ — архиерей разоблачается, оставаясь в подризнике, поясе, поручнях, епитрахиле и митре — „и прием лентион, препоясая“ — архиерей препоясывается, „потом влиа воду во умывальницу“ — архиерей исполняет это трижды; наконец, диакон читает: „и начат умывати ноги учеником и утирати лентием, имже бе опоясан“ — и архиерей исполняет это, наклоняясь ко всем; лохань несут перед ним два диакона; священник, в знак благодарности, целует архиерею руку. Наконец, он подходит к тому священнику, который изображает Симона Петра.

Д и а к. (читает). Прииде к Симону Петру и глагола ему той.

С и м. (вставая). Господи, ты ли мои умыеши нози?

А р х. Еже аз говорю, ты не веси ныне, разумееши же по сих.

С и м. Не умыеши ногу мою вовеки.

А р х. Аще не умыю тебе, не имаше части со мною.

С и м. Господи, не нози мои токмо, но и руце и главу (садится).

А р х. Измовенный не требует, токмо нози умыти: есть бо весь чист, и вы чисти есте, но не вси.

Затем архиерей умывает ему ноги, восходит на свое место и снимает лентион. Диакон дочитывает евангелие: „Ведяше бо предающего Его, сего ради рече: не вси чисти есте“. Хор поет славу, затем дочитывается евангелие, и литургия оканчивается обычным порядком. (К. Никольский. Пособие к изучению устава богослужения. СПб. 1888, стр. 574, П. Морозов. История русск. театра, стр. 32).

Интересно заметить, что в одной из рукописей конца XIV или начала XV века чин описанного действия комментируется гораздо живее, по всем правилам сценических ремарок. Это касается Симона Петра. „Тогда встав верховный мало яко пристрашень и роуки въздвиг под фелонем показуеть роукою правою к ногам, глаголя гласомь тихим в оуслышанье всем: „Господи, не нози токмо“; тажь

показоуя роуки глаголетъ: „но и роуце“ и обратив роуки, показывает на главу, тоую мало преклонь, глаголет: „и главу“.

А в одном из афонских монастырей найдена рукопись XVIII века, в которой изложен чин умоения ног, где действуют все двенадцать апостолов и каждый произносит свой особый монолог. (Христианское чтение, 1888 — VII — XII, стр. 866). В таком развитом виде он отправляется и по сию пору в Иерусалиме и на острове Патмосе. (А. Дмитриевский. Умовение ног в великий четверг в Иерусалиме и на остр. Патмосе. СПб. 1908). Особенностью этих редакций является то, что: 1) они отправляются не в церкви, а на открытом воздухе, при громадном стечении народа, 2) имеют текст драмы синтетический, составленный по всем евангелистам и, что особенно интересно, с присоединением присочиненных для связи реплик и произвольным распределением некоторых из них, 3) евангельский рассказ выдержан не вполне: Иуда Искаротский изъят вовсе, но увеличена роль Иуды не Искаротского. В чине 1782 г. Иуда Искаротский, как известно, участвовал.

Заметим, что в первоначальной редакции обряда патриарх изображал и Христа, молящегося в саду Гефсиманском, который, обычно, представляла беседка, обставленная иконами умоения ног и Тайной вечери, и устраивавшаяся под амвоном архи-диакона.

10. В Ы Н О С П Л А Щ А Н И Ц Ы

Следующим по порядку интересным моментом является обряд выноса плащаницы. Выше мы останавливались на происхождении этого обряда, здесь же ограничимся изложением наиболее распространенной его редакции. В страстную пятницу вечерня отправляется вслед за литургией. На вечерне, в тот момент, когда полагается вынос евангелия, при пении песни священник, изображая Иосифа Аримафейского, благоухает плащаницу, лежащую на престоле, обходя ее трижды с кадилом. После „Отче наш“, при пении тропаря священнослужители изображают то, что поется в тропаре: они поднимают плащаницу на головы и, предшествуемые диаконом с фимиамом кадильным, переносят ее „царскими“, а в иных местах „северными“ дверьми, из алтаря на середину храма, где ее кладут на особом возвышении. Священник несет под плащаницею евангелие, полагаемое затем на плащанице. Если службу совершает архиерей, обряд несколько усложняется.

Второй обряд отправляется в пятницу вечером. При пении специальных песен, „священнослужители“, выйдя из алтаря „царскими вратами“, становятся у плащаницы. Они и молящиеся стоят с зажженными, как при погребении, свечами. Затем настоятель уходит в алтарь, облачается во все священные одежды, священник же только в ризы и, при пении „Трисвятого надгробного“, при звоне во все

колокола, выходит с евангелием под плащаницею, поддерживаемою священниками, и при каждении диаконов. Впереди несут свечи и лампы. Процессия обходит вокруг церкви трижды, после чего плащаница снова оставляется посреди церкви.

Что касается обряда обнесения плащаницы вокруг храма, то на Востоке обносят ее даже вокруг всего города или деревни. Все население принимает участие в процессии, неся зажженные факелы, свечи, сжигая фейерверк, бросая петарды и стреляя из ружей; здесь же идут войска с духовыми оркестрами, исполняющими марши и религиозные гимны. Оставшиеся по домам из окон осыпают плащаницу цветами.

Здесь нельзя обойти молчанием очень яркого момента Иерусалимского богослужения, в пятницу же, а затем и в субботу при отправлении обряда „освящения святого огня“. Несметная толпа народа, почти вплотную наполняющая храм, при пении рифмованных стихов „нет иной веры, одна вера православных христиан“, поднимает крики и вопли, и начинает бить в ладоши, плясать и кружиться около кувуклия. Экстаз доводит их иногда до того, что они взбираются на плечи другим и пляска идет, так сказать, в два яруса. Когда же в субботу из кувуклия появляется огонь и начинается сильный звон колоколов, толпа в диком восторге зажигает от него пучки свечей, отчего море огня разливается по всему храму, а отсюда и по всему городу — от него зажигаются фонари, лампы и костры, пылающие затем вплоть до заутрени. Возбуждение фанатиков доходит до того, что они жгут себе этим огнем лоб, голову, руки, берут огонь в рот и тушат пучки свечей у себя на груди. Без вооруженного „усмирения“ этот момент не обходится. (А. Дмитриевский. Церк. торжества на Православном Востоке. СПб. 1909. I. стр. 303 — 30).

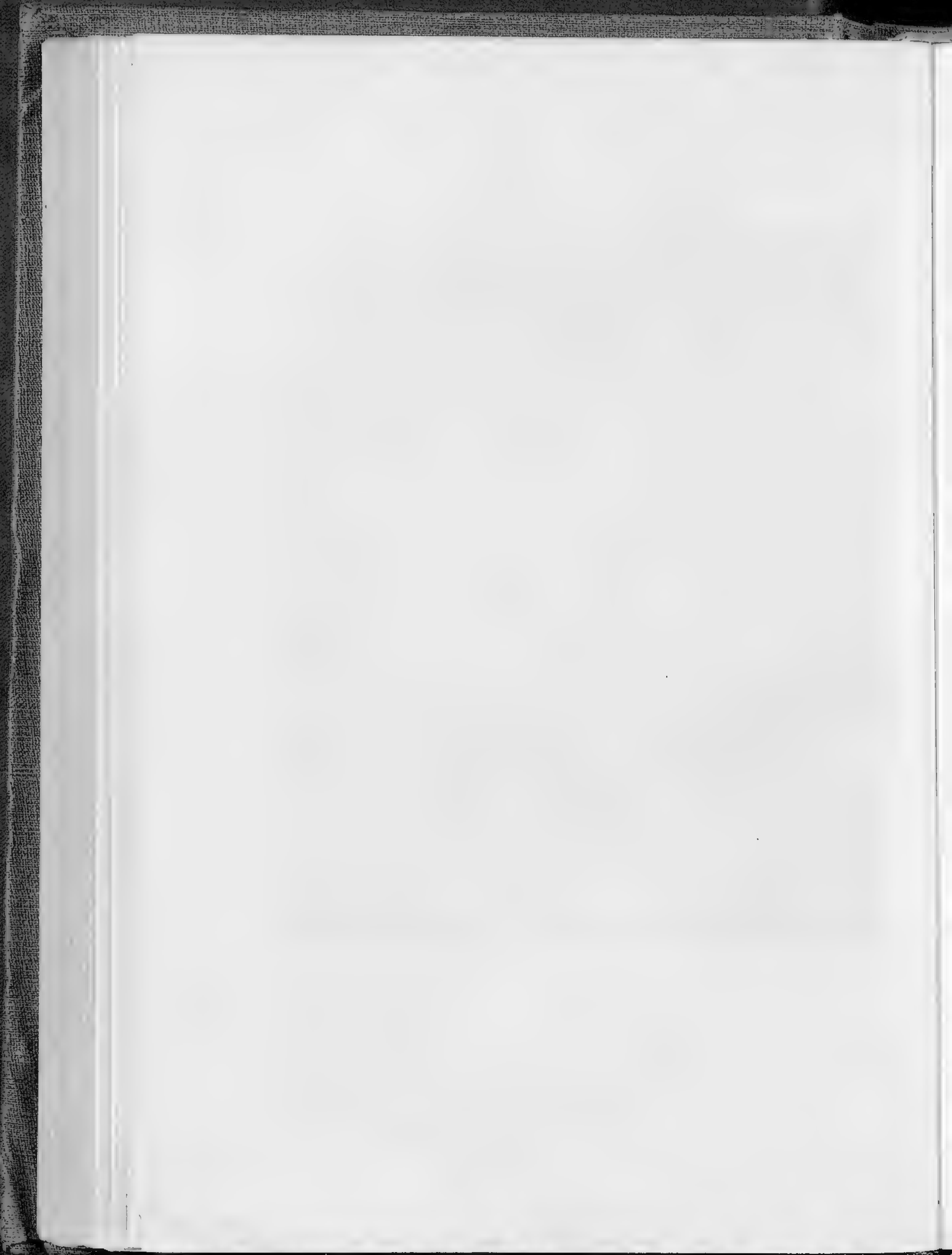
Обряды с плащаницей, не в пример прочим церковным обрядам, вообще отличающимся точно и твердо установленным чином, напоминают своими поместными отличиями обряды народные, а также обряды церковные первых веков христианства. Причиной является, несомненно, сравнительная молодость этих обрядов. Они сформировались только в XVII веке.

11. З А У Т Р Е Н Я

Перейдем, наконец, к последнему богослужению пасхального цикла, именно к заутрене. В ночь на воскресенье, после окончания полунощницы, плащаница вносится в алтарь, царские врата открываются. Настоятель кадит престол, обходя его с диаконом. После каждения выходят, по обычаю, в царские двери: настоятель, держа в руках крест, другие священники — евангелие, образ воскресения Христова, диакон — кадило, и становятся лицом на запад. Священники, предшествуемые диаконами, со свечами, с иконами, с хоругвями, с хлебом выходят северными дверьми из храма в притвор. Из притвора обходят вокруг храма, изображая мироносиц, шедших помазать тело Христа. При обратном входе в притвор, процессия находит двери храма закрытыми. В это время церковная прислуга (своего рода театральные рабочие) убирает стоявшие вокруг плащаницы свечи, стол, на котором покоилась пла-



ШУТОВСКИЕ ПРОДЕЛКИ ПЕТРИЛЛЫ ВРЕМЕН АННЫ ИОАННОВНЫ



щаница, цветы, которыми, обычно, ее декорируют и т. д. Раздается „Христос воскрес“, и процессии представляется храм, в котором плащаницы уже нет. Затем начинается заутреня. (Никольский. Пособие к изучению церковного богослужения). Заутреня в Иерусалиме, против ожидания, не представляет особого интереса, и все сводится лишь к более торжественному и нарядному выполнению обряда.

12. Н А С Т О Л О В А Н И Е

Нам остается еще познакомиться лишь с двумя интересными обрядами — обрядом „настоления“ и „пешным действием“. Обряд „настоления“ был у нас введен еще в XI столетии Ярославом Мудрым; подобно прочим обрядам, он также позаимствован у греков, хотя и с некоторыми изменениями.

Обряд состоял из нескольких действ. Первым было „посаждение“ епископа. Оно заключалось в том, что, по окончании литургии, ризничьи приготавливали, драпировали и украшали архиерею престол, затем клирошане брали новопоставленного „под пазухи“ и трижды сажали и поднимали с места со словами „сполаете деспота“, затем хор пел ему „многая лета“, клирошане снимали с него священные одежды, надевали на него икону, мантию и пр., и священники, а потом и народ, приходили к нему под благословение. Если посаждался митрополит или

патриарх, то во время посаждения к нему подходил великий князь, а затем царь, и вручали ему жезл.

После „посаждения“ совершалось шествие новопоставленного „на осляти“ или на санях, или в карете сперва к царю, а затем вокруг города с благословением. Эта часть обряда также совершалась и на Востоке. Она свидетельствовала об особом благоволении и уважении царя и изображала шествие Христа на осляти. Заключалась она в том, что, по приказанию царя, к церкви посылался разукрашенный конь или осел; новопоставленный, взяв в руки крест, садился на коня, которого под уздцы вел ближайший царский боярин; на Востоке следом ехал царский сын, и следовал весь сенат, у нас же впереди шли диаконы и певчие с песнопениями, а перед ними четыре „огненника“, т. е. чиновные люди в красных одеждах с пальмами, а перед ними подвойские для расчистки пути от народа. Конь или осел был впоследствии заменен санями или каретой.

Обряд этот перестал существовать с отменой патриаршества и учреждением Синода в 1721 году. (О службах русской церкви, бывших в прежних печатных книгах. К. Никольский. СПб. 1885, 1 — 45).

13. П Е Щ Н О Е Д Е Й С Т В О

Черты нарождающегося капиталистического строя не замедляют сказаться и на церковных действиях. Доказательством служит „действие

пещное“, знающее ярко отличающиеся редакции: одну — XVI века и другую — XVII; их сопоставление крайне назидательно.

Если восточные, уже описанные нами обряды не шли дальше театральной иллюстрации евангельских текстов и диалогов в них заключенных, то в „пещном действе“ наблюдается ряд вводных сцен, написанных к тому же чисто бытовым языком.

Обряд „пещного действа“ приурочен к воспоминанию церкви о трех отроках: Анании, Азарии и Мисаиле и о пророке Данииле, имеющему место 17 декабря, т.-е. перед Рождеством. Установить давность его существования на православном востоке и в частности у нас — нет возможности. Убедительные данные о его появлении в России относятся только к XIV столетию, когда наш паломник, монах Игнатий Смольнянинов, бывший в Константинополе с 1389 — 1405 г. и присутствовавший в св. Софии при совершении там обряда „пещного действа“, ограничился в своем „Хождении“ лишь кратким упоминанием о нем: „В неделю перед Рождеством Христовым видел в св. Софии, како рядят пещь святых 3 отроков. И служившу патриарху святую литургию честно во всем сану святительском“. Итак, в конце XIV века обряд, безусловно, отправлялся в Византии и, с другой стороны, нисколько не поразил нашего монаха, так бегло о нем упомянувшего и, в свою очередь, не собиравшегося этим сообщением поражать своих соотечественников.

Обряд этот вызывал пререкания между православным востоком и латинским западом. Так, известный писатель Симеон Солунский, инкриминировавший западной церкви допущенные в храм мистерии, рельефно и детально изображавшие события из священной истории, считал возможным отстаивать, правда, с достаточной на наш взгляд наивностью, „пещное действо“: „если же они будут укорять нас за пещь отроков, то нисколько не поразят нас, потому что мы не зажигаем печи, но уподобляем восковые свечи с огнем и возносим по обычаю фимиам богу и изображаем ангела, но не посылаем человека. Мы только лишь допускаем, чтобы поющие чистые отроки... воспевали песнь, как предано“. Как мы видим, возражение основывалось лишь на большей или меньшей условности или реальности постановки.

Наконец, определенно можно утверждать, что в России этот обряд отправлялся в первой трети XVI столетия, так как в древнейшем, найденном у нас чине действия, многолетствуется „царь и великий князь Василий Иванович, всей Руси самодержец“.

С этого момента начинается ряд совершенно точных сведений, относящихся к 1548—1643 гг.

За время своего существования действо, как в этом легко убедиться, эволюционировало и в отношении текста и в отношении вещественного оформления — то и другое отметим попутно — а теперь обратимся к описанию самого действия.

Обряду предшествовало приготовление к нему. Оно заключалось в том, что в среду пономари и звонцы разбирали большое паникадило, что над амвоном среди церкви. Первоначально роль печи играл, повидимому, самый амвон, что подтверждается раньше всего их сходным внешним видом и затем отсутствием каких бы то ни было указаний на пользование специальным сооружением. В XVII столетии уже упоминается особая „печь древяна решетчатая“, а в текстах XVIII века амвон и печь явно различаются. И вот, в субботу, на обедни ключари получали благословение архиерея на уборку амвона и постановку на его место печи; после окончания литургии амвон убирался за левый клирос, а на его месте, против царских дверей, ставилась печь, и около нее железные шандалы с витыми свечами. На железном же крюке, вместо снятого паникадила, вешалось изображение „ангела господня“; оно поднималось и спускалось помощью веревки, шедшей из алтаря и перекинутой через блок; в отсутствие же молящихся ключарь репетировал спуск ангела, который должен был находиться в зените над центром амвона.

Самый обряд отправлялся во время заутрени, которая совершалась по обычному чину до седьмой песни канона. Но вот начиналась седьмая песнь:

1. На поле молебне иногда мучитель печь постави.
2. Поминающе Исаиино писание, богоносные дети предани быша беззаконному цесарю.

3. Вавилонская печь седьм седмицею разжена бывши, халдейские слуги попали.

После этого стиха выходили из алтаря диаконы в облачении, и, не входя в печь, зажигали около нее свечи; тем временем пелись дальнейшие стихи:

4. Разжуйте печь седьм седмицею дондеже до конца разгорится, мучитель рече халдеом.

5. Седьм седмицею печь асирстии отроцы разжегше, сионские отроки не покоришася повелению их.

6. Одеваяй небо облаки, готоваяй земли дождь.

7. Тричисленные отроки состави святая Троица.

8. Ангел сниди и освяти Цесаря небесного отроки.

9. Иерусалима священной и благочестивии суще отроцы явишася.

При начале седьмого стиха начиналось и самое пещное действо тем, что учитель отроческий клал три поклона перед иконой, кланялся архиерею со словами: „Благослови, владыко, отроков на уреченное место предпоставити“. Архиерей осенял его крестным знаменем, и давал благословение. Поклонившись ему, учитель шел в алтарь, связывал отроков „убрусцом по выях их“ и передавал халдеям, которые, держа в руках концы полотенца, вели их к архиерею. По чину XVI века вместо учителя должен был выходить протодиакон; по этому чину отсутствует и следующая сцена.

Отроки—(*останавливаются посередине храма около печи*).

1-й халдей.— (*указывая пальмою на печь, к отрокам*). Дети царевы?

2-й халдей. — Царевы.

1-й „„ — Видите ли сию пещь, огнем
горящу, и вельми распаляему?

2-й „„ — А сия пещь уготовася вам на
мучение.

Анания. — Видим мы пещь сию, но не ужа-
саемся, есть бо бог наш на небеси,
ему же служим. Той силен изъяти
нас от пещи сия.

Азария. — И от рук ваших избавить нас.

Мисайло. — А сия пещь будет не нам на му-
чение, но вам на обличение.

Эта вставная сцена не встречается и в греческом
чине. Халдеи вели отроков к архиерейскому месту,
все они клали ему поклон, и отроки пели стих:
„И потщися на помощь нашу, яко можеш хотяй“.
В это время протодиакон зажигал в алтаре три трой-
ные свечи отроков, по окончании стиха учитель
развязывал им руки, и они, с благословения архи-
ерея, брали свечи, становясь на прежнее место.
Далее шла следующая сцена между халдеями.

По чину XVI века:

1-й халд. — То дети царевы нашему царю не
служат, златому телу не покло-
няются.

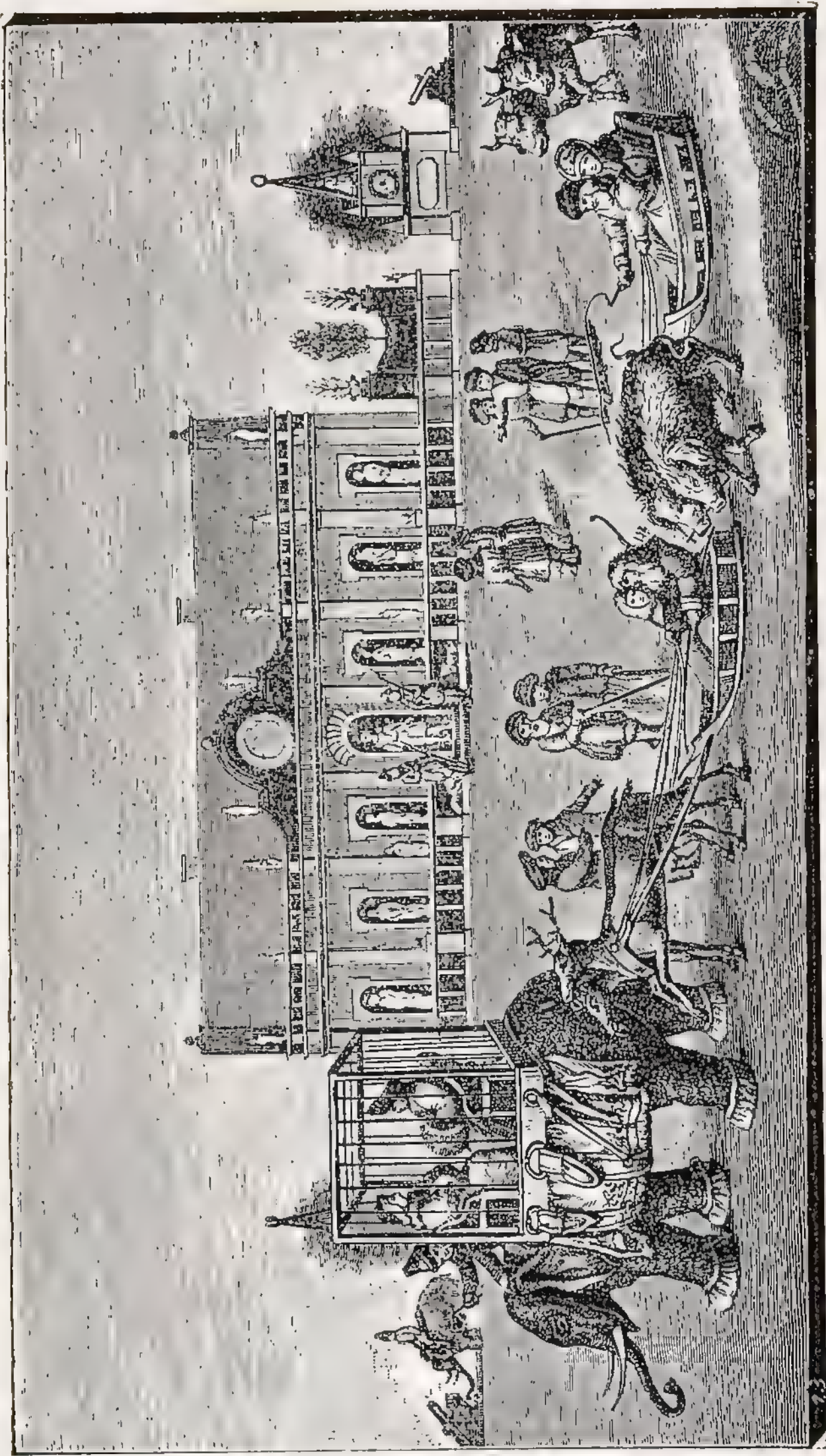
2-й „ — И мы вкинем их в пещь, да ста-
нем жечь.

По чину XVII века она была значительно слож-
нее. Диалог был более развитым:

- 1-й халд. — Товарищ.
 2-й „„ — Чево?
 1-й „„ — Это дети царицы?
 2-й „„ — Царицы.
 1-й „„ — Нашего царя повеления не слушают?
 2-й „„ — Не слушают.
 1-й „„ — А златому телу не поклоняются?
 2-й „„ — Не поклоняются.
 1-й „„ — А мы вкинем их в печь.
 2-й „„ — И начнем их жечь.

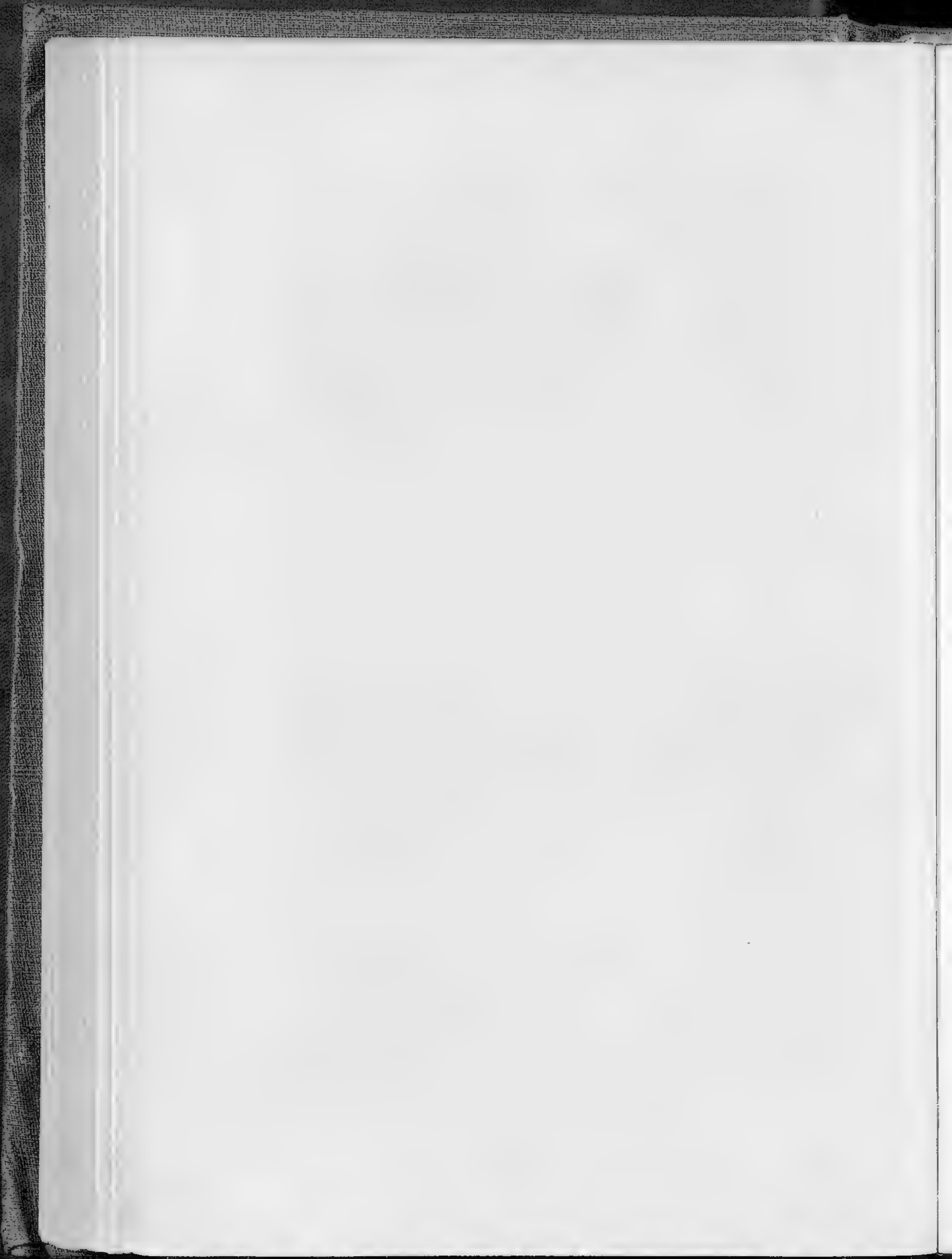
Интересно отметить, что у греков все пещное действо, вообще, не входило в состав богослужения и было вставным, причем подобных сцен между халдеями не было вовсе; у нас же, мало того, что оно сливалось с чином богослужения и вводились подобные сцены, но и они, как мы видим, постепенно усложнялись, изобилуя чисто русскими, бытовыми народными выражениями. Нет сомнения, что это случилось под влиянием иезуитской школьной драмы, к этому времени уже вторгшейся в пределы России. Это подтверждается еще и тем, что диалоги халдеев явно приближаются к виршам и имеют рифмы:

...на мучениев печь
....обличениеих жечь
и подваивания:царицы
царицы
	...не слушают
	...не слушают



ЛЕДЯНОЙ ДОМ И ШУТОВСКАЯ СВАДЬБА

XXI



....поклоняются

....поклоняются.

Итак, по окончании этой диалогической сцены между халдеями, „учитель отроков“ передавал их халдеям. Первый халдей брал Анания за правую руку, второй — за левую, и они вели его в пещь, где он становился справа, считая от архиерейского места. После этого второй халдей обращался к Азарии со словами: „А ты, Азария, чего стал, и тебе у нас то же будет“, и Азария и Мисаила вводили в пещь. Тогда чередной звонарь приносил горн с горящими угольями и ставил его под пещь. Протодиакон, испросив благословение, начинал в это время петь седьмую песнь: „Благословен еси, господи, боже отец наших, хвально и прославлено имя твое во веки“, отроки пели также; что же касается халдеев, то они тем временем, получив от „певчего диакона“ свечи и трубки с плавучей травой, ходили вокруг пещи, бросали траву в горн, отчего она вспыхивала ярким пламенем и „угоржали кто под пещию раздымает горн, а промеж себе примеривались“ пальмами.

Во время пения стиха, „яже обрете о пещи халдейстей“, ключарь подходил под благословение „ангела спущати в пещь“, халдеи становились по ее сторонам, подняв кверху пальмовые ветви, и, наконец, протодиакон произносил стих: „Ангел же господень сниде купно с Азарииною чадью в пещь и отъят пламень огненный от пещи, и сотвори среди пещи,

яко дух хладен шумящ“. При последних словах ключарь спускал ангела в пещь при „трусе велице зело згромом“. Халдеи падали ниц, диаконы „опалляли их огнем“, отроки зажигали на венце у ангела три свечи и его снова приподнимали слегка вверх. Отроки кланялись ему до земли и пели стих „Ангел же господень“ и т. д. Тогда с полу поднимались халдеи и, сняв шапки и отложив их и пальмовые ветви в стороны, говорили.

1 халдей: — Товарищ!

2 „ — Чево?

1 „ — Видишь ли?

2 „ — Вижу.

1 „ — Было три, а стало четыре, а четвертый грозен, грозен и страшен зело, образом уподобился Сыну Божию.

2 халдей — Как он прилетел и нас победил?

(При этом они стояли „с унылыми, опущенными головами“)

Прото diakон. — Тогда тии трие, яко единеми усты пояху и благословляху, и славяху бога в пещи глаголюще: господа пойте и превозносите его во веки.

Отроки (крестясь и положив по три поклона, брали ангела — Анания за правое, Мисаил — за левое крыло, а Азария — за правую ногу и трижды ходили кругом в пещи).

Прото diakон. — Благословен еси, господи, боже отец наших препетый и превозносимый во веки.

Отроки — *(повторяли то же)*.

Затем шла 8 песнь канона. Наконец, при словах протодиакона „благословите трие отроцы“, ангел снова с громом спускался в пещь, отчего халдеи падали на колени, а отроки пели тот же стих и обходили пещь еще раз. Когда песнопение оканчивалось, первый халдей с поклонами говорил архиерею: „Владыко, благослови Ананию кликати“.

Епископ — *(благословлял его рукою)*.

1 халд. — *(сняв шапку)* Анания, гряди вон из пещи.

2 халд. — Чево стал, поворачивайся, не имет вас ни огонь, ни поломя, ни смола, ни сера.

1 — Мы чаяли — вас сожгли, а мы сами згорели *(они вели Анания к архиерейскому месту)* — Гряди, царев сын.

Так выходили из пещи все три отрока и с халдеями направлялись в алтарь. Далее многолетствовали царю и этим чин оканчивался. (А. Дмитриевский. Чин пещного действа. Византийский Временник. 1894. I.)

Исключительная театральность обрядового действия была причиной тому, что, не в пример прочим, оно обращало многократно на себя внимание исследователей, причем очень характерно, что разработка вопроса принадлежит целиком, к сожалению, не историкам театра, но литургистам или словесникам.

Интересно, что пещное действо проникло и в другие богослужения и слилось со святочными игрищами.

Именно: на праздник Рождества отроки и халдеи провожали митрополита к вечерни и заутрени и обратно „по тому ж чину“ и действовали „вся опричи (т.-е. кроме пещного действа), а на обедни такожде, якож и на пещное действо“. С другой же стороны, халдеи слились с рождественскими ряжеными. Очевидно, это случилось лишь в позднейшее время, а именно в XVII столетии. Так, по свидетельству Флетчера, халдеи в течение двенадцати дней бегали по городу переодетые в шутовское платье и делая смешные шутки. А по словам Олеария, дополняющим свидетельство Флетчера, халдеями „были известные беспутные люди, которые ежегодно получали от патриарха дозволение в течение 8-ми дней перед Рождеством Христовым и вплоть до праздника трех святых царей (Богоявление), бегать по улицам города с особого рода потешным огнем, поджигать им бороды людей и в особенности потешаться над крестьянами. В наше время такие халдеи подожгли у одного мужика воз сена, и когда этот бедняга хотел было оказать им сопротивление, то они сожгли ему бороду и волосы на голове... Халдеи эти одевались, как масляничные шуты или шукари, на головах носили деревянные раскрашенные шляпы и бороды свои обмазывали медом... Но так как эти забавники причиняли уже чересчур большие неудобства и даже вред своими потехами крестьянам, вообще простому народу, а иногда и беременным женщинам, то бывший патриарх окончательно запретил

эту глупую игру и беганье по городу в шутовском наряде". (О пещном действе главная литература: А. Дмитриевский — Византийский Временник 1894. I., М. Савинов — Рус. Филол. Вестник 1891 № 1., Н. Красносельцев — там же 1891 XXVI, А. Спицын — Записки Рус. Археолог. О-ва 1901. XII., К. Никольский — О службах русской церкви..., Н. Красносельцев — Новый список русских богослужебных действ. Труды VII археолог. съезда в М. 1890:, М. 1895. II., А. Веселовский — Старинный театр в Европе, Н. Красносельцев — рецензия на вышеупомянутый труд К. Никольского — Христианское Чтение. 1888. XII).

14. РОЖДЕСТВЕНСКИЕ И ПАСХАЛЬНЫЕ ДЕЙСТВА

Литургия и службы страстной недели являются двумя образцами нашего церковного театра на тему о жизни Христа; в том и в другом случае мы видим различную „театральную“ зрелость; в литургии мало того, что скомкано развитие сюжета, но все почти сводится к одному повествованию с простейшим воспроизведением евангельского или молитвенного текста; в службах страстной недели мы видим громадный шаг вперед: драме посвящается во много раз больше времени, и очень широко использованы все возможные приемы театрализации: диалогизация, драматизация, воспроизведение и пр.; подчас налицо значительные вкрапления неевангельского происхождения, и к участникам священнослужителям в ответ-

ственных ролях присоединяются миряне. Евангельскому сюжету оставалось сделать только еще один единственный шаг, и он облакался в форму „театральную“ в обычном смысле. Таким образом, перед нами готова раскрыться полная картина эволюции церковного обрядового театра: богослужение, богослужебная драма, „театр“ на библейскую тему.

Знакомство с этим последним, с так называемым „школьным театром“, мы отложим до следующей главы, здесь же остановимся лишь на той его (наиболее ранней) разновидности, которая непосредственно продолжает линию воплощения евангельского сюжета в действительную форму, а именно — на цикле действий пасхальных и рождественских. (Подробно см. В. Резанов — Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М. 1910 и др.), исполнявшихся: первые — на святках, вторые — на страстной неделе.

Те и другие являются не чем иным, как дополнением к рождественскому и пасхальному богослужениям. Они облакаются в две основных формы: форму реалистического воспроизведения евангельских событий и форму аллегорическую; в последнем случае действующими лицами являются преимущественно, если не исключительно, аллегорические фигуры, именно олицетворения отвлеченных понятий или душевных качеств (Вера, Надежда, Любовь, Благодетель, Милость и пр.). Чаще всего встречается форма смешанная.

Эволюция театральных приемов здесь рисуется примерно так. У нас есть основание полагать, что первоначально подобные действования исполнялись в самих церквях („Действие, на страсти Христовы списанное“ исполнено, повидимому, в страстную пятницу 1685 г. в трапезной церкви Киево-Братского монастыря. Петров — Киевск. искусств. литература XVII—XVIII вв., Тр. Киев. Дух. Акад. 1909), при чем декоративным фоном служили церковные иконы, напр. — образ Христа „в вертограде молящегося“, страждущего у столба“, „в терновом венце“, „несущего крест на Голгофу“.

В простейшем случае применялись одни лирические или лирико-эпические песнопения, сопровождавшиеся очень скромным движением, не выходящим за пределы обычных богослужебных действий, например — возложение на икону венка.

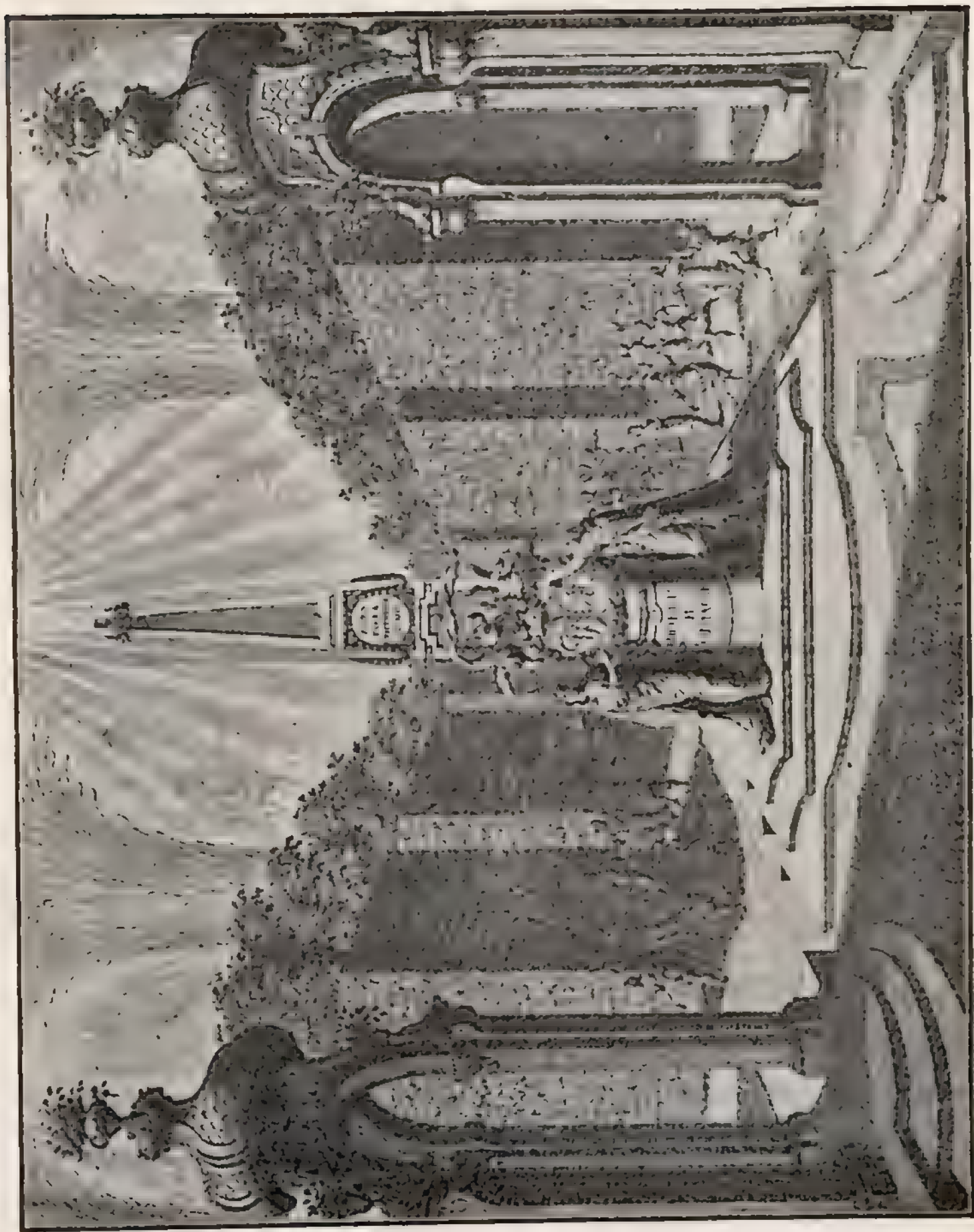
Однако, в противоположность только-что указанному приему, в целом ряде действований мы видим вполне развитые реалистические приемы театрализации (Диалог о страдании Спасителя. Петров, Киевск. иск. лит. стр. 33, Торжество естества человеческого. Резанов — стр. 236). Например: ангел несет Христу чашу страданий и смерти; с ним встречается богоматерь и просит его дать ей самой испить эту чашу; но ангел, слыша голос грешников из ада, отказывается исполнить ее просьбу; в следующей сцене ангел дает чашу Христу; последний не хочет ее принимать, но, слыша голоса

грешников, смиряется; в третьей сцене Христос идет с чашей на Голгофу; ему встречается богоматерь и просит отдать ей чашу; раздаются снова голоса грешников; Христос отказывается отдать чашу, умирает на кресте, а богоматерь у его подножия плачет. Апостолы — Петр и Иоанн — идут ко гробу Христа, здесь им встречается ангел, извещающий их о его воскресении, после чего они возвращаются в Галилею искать воскресшего.

В таких же реалистических принципах строятся и сцены, долженствующие изображать ветхозаветные прообразы страданий Христа.

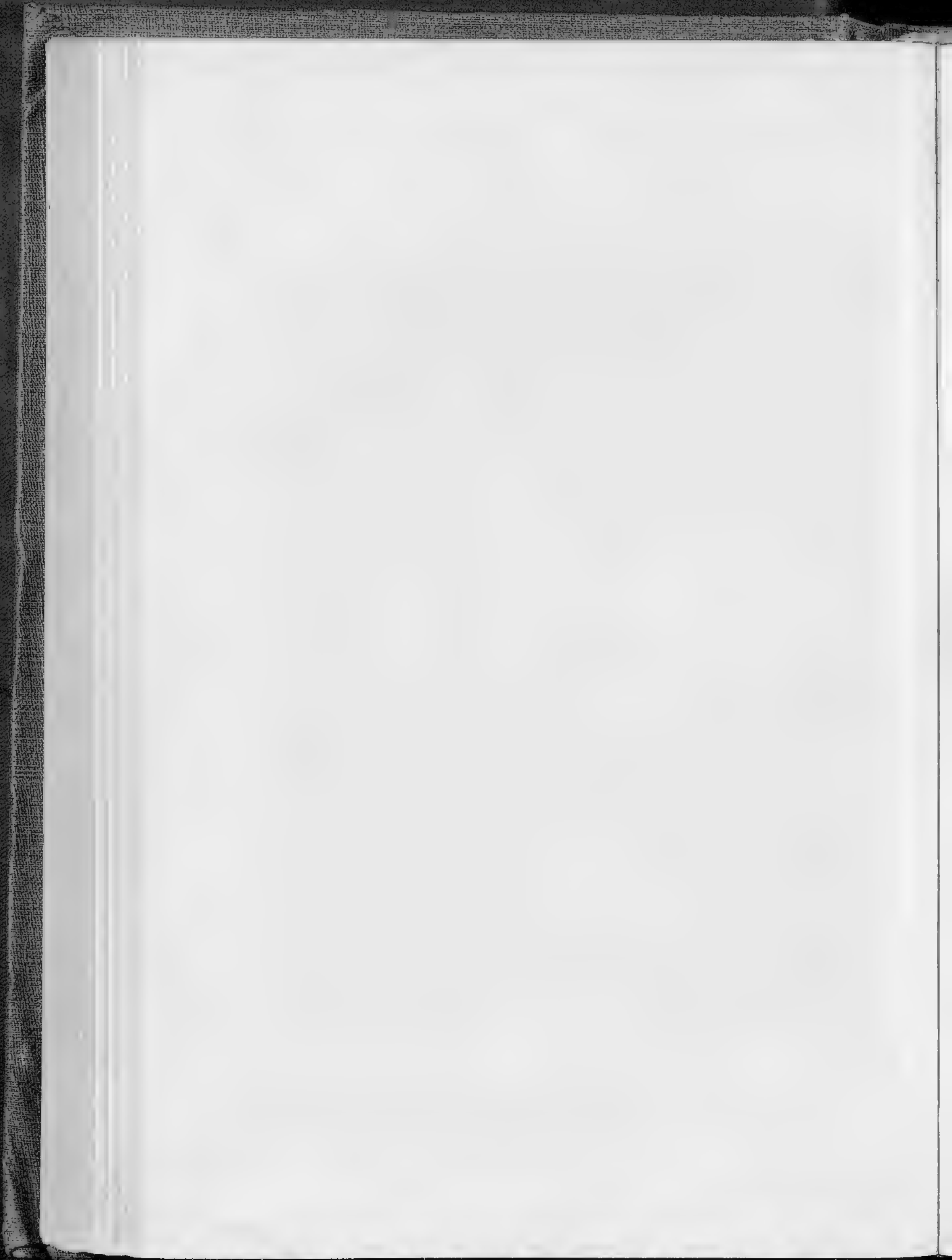
Например: „фигуру ветхого завета, изображающая Христа, во вертограде молящегося“, изображает „Даниил, видением утраченный, падый на земле, ангелом воздвигаем бывает“; в сцене участвуют: ангел и Даниил. Еще развитее сцена, в которой „Ровоам, царь израильский, изобразует Христа в толпе биенного, грозяща народу вервием и тернием, вопрошающему обличения ярма, яже на них отец его наложи Соломон“; в сцене участвуют: царь, 1 и 2 от народа, 1, 2 и 3 старцы, 1, 2 и 3 юноша и отрок. (Петров. Киевск. искус. литер. XVII — XVIII вв., Тр. Киевск. Дух. Акад. 1909, Тихонравов. Рус. Др. Пр.).

Рождественские драмы пользуются теми же приемами. Перед зрителем проходят сцены пророчествования о Христе, сцены пастухов, явления им ангела и поклонения их, сцены Ирода с волхвами, поклонения волхвов, поклонения царей, избиения младенцев, смерти Ирода и пр. Чаще же всего и они



ИЛЛЮМИНАЦИЯ И ФЕЙЕРВЕРК 1773 г.

XXII



строятся на развертывании исторического реалистического сюжета, при участии аллегорических фигур. Эти действовании отправлялись уже вне пределов церкви. (Резанов, там же, стр. 96 и след.).

Церковные „театральные“ действования исполнялись, как мы указывали выше, сперва в храмах, а затем в стенах духовных школ, в нарочито приспособляемых помещениях и оттуда разносились студенческой молодежью далеко за пределы школы и города — в села и деревни, где с большей или меньшей точностью воспроизводились. Студентов постепенно заменяли крестьяне, и пр.; так понемногу эта форма театра, чередуясь или сливаясь с описанными в предшествующей главе играми-комедиями, и сделалась общенародным достоянием. Среди таких пьес в особенности популярна пьеса рождественская о царе Ироде. Исполняется она то отдельно, то в соединении со святочной комедией о Царе Максимилиане.

С другой же стороны, нам известны случаи проникания церковных „театральных“ действований и ко двору. Образцом могут служить, например, театр царевны Натальи Алексеевны (см. спец. раб. И. Шляпкина) и Аннинский спектакль 1735 года. (Дризен. Материалы к истории русского театра). Опытом возвращения к церковному театру является и постановка пьесы бывш. вел. кн. К. Романова „Царь Иудейский“ в 1914 г. в Эрмитажном театре.

15. В Е Р Т Е П

Польше мы обязаны появлением у нас и другого жанра церковного театра — кукольного театра. Знакомясь в предыдущей главе с народными обрядами и играми, мы видели два типа олицетворений: олицетворение одушевленное и неодушевленное, причем в последнем случае в обряде оно сводилось к устройству идола, а в игре — чучела. Психическим фактором в обоих случаях являлась потребность в конкретизации того или иного представления. В христианском обиходе это привело к изготовлению живописных и скульптурных изображений, при чем восточная церковь предпочитала исключительно первые, а западная очень широко пользовалась и скульптурой. Постоянными скульптурными изображениями украшались издавна и польские костелы; но в одном случае практиковалось в католической церкви изображение временное — переносное — это кукла новорожденного Христа, устанавливавшаяся в „яселках“ в сочельник. Устройство яселок было очень разнообразно и по технике, и по количеству участвующих в них фигур. От одной детской куклы, лежащей на пучке сена в небольшом деревянном ящике, украшенном зеленью и освещенном двумя свечами, яселки развиваются до очень красочной и сложной скульптурной группы. (См. *Всемирн. Иллюстрац.* 1874 № 312, *Ежег. Имп. Театр.* 1894 — 1895 кн. I, и др.).

В предшествующей главе мы уже познакомились с мордовским хождением со свиной головой в день

свиного праздника — таунсяй, таусень, совпадающего по времени с нашими святками, именно с теперешним кануном нового года, и с родственным ему хождением со звездой у славян. Колядная звезда знает ряд вариантов — от простой незатейливой звезды, обклеенной просвечивающей цветной бумагой со свечей внутри, до звезды, разрисованной в пределе с изображением рождества Христова. Замена простой звезды яселками логически вполне допустима и исторически подтверждается. (П. Морозов. История русского театра, стр. 73). При этом поются песни, в которых излагается вифлеемская история; порою песни прерываются рассказом, за которым снова идет хор. В конце концов, случилось то, что расставленные в яселках фигуры стали переставляться, а затем и двигаться — так и произошел церковный кукольный театр, обычно называемый вертепным.

Церковный „театр“, как живой, так и кукольный, не надолго удержал свой исконный характер и, под давлением расцветавшей светской буржуазной культуры, постепенно все более и более сокращал часть церковную, уступая место части светской, почему с его дальнейшей эволюцией мы и познакомимся лишь в последующих главах.

10. ЦЕРКОВНЫЕ ИГРЫ-ПАРОДИИ

Однако, церковный театр эволюционировал не только в этом направлении. Обряды церковные,

как и „народные“, также переходили в пародийные игры-комедии. Прекрасным образцом являются все те же обряды венчания и похорон. По существу здесь и нет явления нового. Пародии на свадьбу, входящие в состав того же развитого свадебного обряда, и на похороны, отправляющиеся при хоронении чучелы масляницы, семика, русалки, костромы и пр., входят также в состав народных же святочных игр-комедий и, если у этнографов мы не находим подробных описаний пародийных похорон какой-нибудь костромы, то пародийные похороны и венчание прекрасно описаны в составе комедий „Царь-Максимилиан“ и „Маврух“.

В „Маврухе“ мы находим пародию на похороны. Поп — в ризе из портяного полога, на голове шляпа, в руках деревянный крест из палок, книга и кадило — горшок на веревке, а в нем куриный помет, и диакон — в кафтане и шляпе, — отпевают Мавруха.

Поп. — *(ходит вокруг покойника, кадит и говорит протяжным голосом, нараспев, подражая службе священника)*.

Чудак покойник
Умер во вторник,
Пришли хоронить —
Он из окошка глядит

.

Государь мой, Сидор Карпович,
Много ль тебе веку?

Маврух. — Семьдесят.

Поп — (поет по-церковному)

Семьдесят, бабушка, семьдесят.

Семьдесят, Пахомовна, семьдесят.

Государь мой батюшко, много ль у тебя
осталось деток?

Маврух — Семеро.

Далее поп спрашивает его, чем он будет кормить;
по окончании вопросов, поп читает протяжно, вновь
по-церковному:

Поп. — На море, на океане,
На острове на Буяне,
Около столба точеного,
Веретена золоченого
Стоял бык точеной
В жопе чеснок толченой.
Наши ребятки узнали,
К этому бычку похаживали,
Этот чеснок помакивали,
Кушанье похваливали и т. д.

Местами дьякон подхватывает реплики попа
и поет их.

(Ончуков. Сев. Нар. Драмы. СПб. 1911)

На основании знакомых нам записей Царя Макси-
милиана (библиография приведена у А. Ремизова),
нам удалось сделать сводную редакцию пародии на
венчание. Она состоит из „подготовительного“

диалога, чтения акафиста, исполнения прокимена (прикинул'а) и собственно обряда венчания, состоящего в обведении Максимилиана и Венеры вокруг пня.

Часть I.

Поп. — Дьякон, дьякон!

Д. — Что, батюшка?

Поп. — Поди и принеси мне венчальную книгу.

Д. — А где она, батюшка?

Поп. — В старом алтаре на полке
За тупиком в опорке.

Д. — А помнишь ли — в кабаке - то пропили?

Поп. — Так принеси хоть заупокойную.

Д. — А на заупокойную-то опохмелялись.

Поп. — Ну, молчи, отваляем и так.
Читай акафист.

Часть II.

Дьяк. — Во время оно,
Когда не было ни земли, ни неба,
Шел я городом Москвою,
Увидал я храмину большую
И сидяша в них мужи верные
Держаша чаши вина мерные;
Кто за пять, кто за десять
А я, грешный, выпил за дванадесять.
И пьян налился,
И на бок свалился.
Слава тебе, пиву бешёному,

Слава тебе, меду сычёному,
Слава тебе, горелка страдательная
и т. д.

Часть III.

Поп. — Теперь валяй „Прикинул“

Д. — О о о про ки нул.

Поп. — Что ты, дурья голова, пой „Положил еси“

Д. — Положил на стойку пятак
от чистого сердца,
живота просил у тебя
и дал еси мне полуштоф и т. д.

Оканчивается комедия тем, что поп или дьяк с пьяного глаза забываются и начинают петь запьянцовскую плясовую и пускаются в присядку.

К церковным пародиям мы вернемся еще в следующей главе, когда будем говорить о театре времен Петра I.

18. АНАЛИЗ ЦЕРКОВНЫХ ОБРЯДОВЫХ ФОРМ

Среди обрядовых форм легко видеть две основные группы: заимствованную и самобытную; заимствованные обрядовые формы были или нехристианского происхождения, или происхождения христианского же, но выросшие на чуждой почве; обрядовые формы самобытные определялись христианским культом. Песнопение в каждом культе — явление самобытное; характер песнопения определяется обычно усло-

виями местными, этнографическими. Далее, в основе любого обрядового действования мы без труда найдем действие утилитарное; характер обрядовый, символический оно могло приобрести или еще за пределами христианского культа — например, преломление хлеба — или уже на почве культа христианского — например, возглас „двери, двери, премудростию вонмем“ перед началом литургии верных; иные полезные действования так и сохранили свой утилитарный смысл — например, уборка утвари при окончании литургии.

Церковные обряды имеют в своем составе следующие элементы: лирический (молитвы просительные, благодарственные и славословные), эпический (повествования и чтение книг ветхо- и новозаветных), драматический (воспроизведение преломления хлеба, подготовка к нему и причащение) и дидактический (беседы и поучения). Когда же христианское учение начало, благодаря указанным выше причинам, внутри себя раскалываться на ряд толков, и каждый из них стал заботиться также о формулировании и об оглашении своих основных положений, появился еще один новый элемент — декларативный; развивались эти элементы, конечно, не равномерно. Так, например, известно, что первоначальная редакция литургии Иоанна Златоуста носила строго дидактический характер, впоследствии сильно утраченный; служба страстной недели отличается и, особенно, отличалась большим драматизмом и т. д.

В церковном театре мы наблюдаем почти те же приемы театрализации, что и в народном обрядовом театре, с тою разницею, что 1) приема олицетворения не наблюдается вовсе; его мы снова встретим в развитии школьного театра типа *moralité* и что 2) приемы символизации только намечаются, ибо состоят в сущности в привнесении символического истолкования по существу реальных действий.

Историки театра видят обычно зарождение средневекового театра в развитии так называемых троп (вставка нового, неканонизованного текста в текст прежний, официальный, в целях пояснения основной темы). (L. Gautier. Hist. de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes. 1886). Однако, канонизации должен был бы, повидимому, подвергаться только текст, имеющий прямое обрядовое значение. Между тем, в нашем богослужении мы наблюдаем текст хотя и канонизованный, но совершенно к богослужению, к обряду не относящийся. Например, священник приглашает диакона причащаться словами: „Дьякон, приступи“, на что он, подойдя с поклоном, отвечает: „Се прихожду. Преподаждь мне, владыко, честное и святое тело господи и бога и спаса нашего Иисуса Христа“ и, поцеловав у священника руку, берет хлеб. Таких вставок совершенно частного характера в любом богослужении не мало, что, казалось бы, должно было уже давно привлечь внимание историков театра.

Старейший маститый историк русского театра Тихонравов в поисках русских мистерий бросил церкви упрек в том, что она „затеряла драматическое начало богослужения и не имеет строго выдержанной драматической формы“. Это вызвало полемику со стороны двух литургистов, трудам которых мы, главным образом, и обязаны сведениями о старых литургических драмах и обрядах нашей церкви. Один из них (Никольский) с негодованием заявляет, что, „устанавливая богослужение, церковь никогда не имела в виду вводить в него драматический элемент (!) и что в таком случае придется к драме относить и чин литургии“ (О службах русской церкви бывших... СПб. 1885, стр. 76—77). Другой (рецензент Никольского, Красносельцев — Хр. Чт. 1888 № 11—12 стр. 864) старается смягчить ответ первого, хотя и думает, что „академик Тихонравов судит весьма поверхностно и мало знаком с историей и сущностью православного богослужения“. Церковь и театр, по его мнению, оба держатся приема „наглядного дидактизма“: основные и элементарные способы онагляживания, свойственные драме, не чужды были и богослужению.

Историки театра должны поблагодарить обоих авторов не только за тот обильный материал по церковному театру, который они им предоставили, но также и за полемику: высказанные ими положения целиком подтверждают справедливость оценки богослужебных форм с театральной точки зрения.

Познакомившись с материалом фактическим и уяснив себе историю происхождения и развития наших обрядовых форм, мы теперь и перейдем к разложению явления на составные элементы и оценке их с нашей театральной точки зрения.

19. А К Т Е Р

Проблема актера в церковном театре разрешается следующим образом. До установления твердых богослужбных форм, в дни первичной христианской общины, а также в нашем сектантстве наблюдается всеобщее участие в богослужении, т.-е. начало хорическое; однако, и здесь уже во главу хора выделяется корифей. С переходом к формам твердым, требовавшим от участников точного знания чинопоследования, складывается особая жреческая каста, особое духовное сословие, для членов которого руководство богослужением и представительство от лица паствы становится профессией. Институт духовенства развивался в эпоху феодализма и потому сконструировался по системе власти и подчинения, совершенно точно регламентированной. Число корифеев в различных церквях различно. В бедных сельских церквях мы видим — одного, в обычной городской приходской церкви — троих, соборные церкви имеют по несколько человек каждой данной ступени и, наконец, церкви митрополичьи и патриаршие имеют громадный свя-

щеннослужительский штат. В богослужении иногда принимают участие и миряне: ряд примеров мы видели на обрядах вербного воскресения и пещного действия; кроме того, миряне всегда принимают участие в крестных ходах,нося хоругви, иконы, и пр.; до недавнего еще времени они делили реплики с хором, обычным же является подпевание хору ряда молитв.

Основным корифеем является священник; он имеет право действовать в единственном числе, т.-е. без соучастия других священнослужителей; он исполняет главные молитвы и действия. Там, где священников несколько, над ними ставится старший, владеющий административными функциями и обычно доминирующий и при совершении богослужения. Над священниками стоит архиерей (архиерей, митрополит, викарный митрополит). Митрополичья служба отличается особой торжественностью и в отношении характера и состава песнопений и действий, и в отношении костюмов (облачений). Это имеет обычно место в церквях соборных. Над митрополитами в XVII в. у нас стоял патриарх; патриаршая служба была еще великолепнее службы митрополичьей. Следует заметить, что все названные лица в пределах поставленных полномочий являются, с точки зрения церкви, заместителями Христа, что обязывает их и за пределами храма вести определенный образ жизни. Все это вместе взятое делает их не чем иным, как исполнителями определенной

роли как во время участия в действовании, так и вне его. По нисходящим ступеням иерархической лестницы, за священником идут диаконы. Просмотр наших служебников ясно указывает их подсобное значение; диаконы руководят технической частью службы, напоминают священнику, когда что надо говорить и делать, прислуживают ему при совершении обрядовых действований, а в старину, кроме того, наблюдали за порядком внутри всего храма, следили за тем, чтобы оглашенные во-время уходили из церкви, чтобы двери были во-время затворяемы, чтобы молящиеся не налегали на алтарь и не мешали ходу службы (своего рода соединение обязанностей помощника режиссера, сценариста и суфлера). Вместе с тем, к ним отошла часть наиболее житейских простейших молитв, которые они и произносят в первом лице множественного числа, т.-е. от имени присутствующих. Ниже диаконов по иерархической ступени стоят дьячки, которые не произносят никаких молитв, но лишь читают священные книги и выполняют самую черную техническую работу при богослужении. Особо развитые обряды требовали еще ряд участников, которые набирались или из числа церковных технических служащих, либо из состава лика (хора), либо, наконец, из мирян, т.-е. людей, не принадлежащих к духовному званию. Церковь первых веков не знала особых хоров — вся молящаяся община пела песни, в целом участвуя в обряде; обычно священнослужитель — корифей —

пел тот или другой текст, и присутствующие повторяли за ним строку (прием, хорошо известный народному хоровому пению, так наз. респонзорный хор); таким путем присутствующие заучивали новые песнопения; но, по мере возникновения догматических разногласий, по мере осложнения и упрочения богослужебных форм, по мере угасания религиозного экстаза пришлось прибегать к специально обученному кадру лиц, которые первоначально играли только роль ведущего голоса, затем стали петь наиболее ответственные, трудные и наименее общеизвестные места и лишь в городах и в позднейшее время приняли на себя все вокальные номера. Участие всей общины в исполнении было упразднено постановлением Лаодикийского собора в IV в. (И. Троицкий. Песнопение и музыка в др. хр. ц. — Хр. Чт. 1898. X. 451, Е. Ловягин. О форме греч. церк. песн. — Хр. Чт. 1876 № 1—2, с. 431; Д. Разумовский. Церковное пение в России. М. 1867. Leclercq. Chant romain et grégorien. Dict. d'Arch. chret. et de Liturgie XXIV. 256).

Особенно интересны исполнители певческого действия. Отроки Анания, Азария и Мисаил, избиравшиеся из числа певчих: демественник, вершник и нижник, входивших в состав так называемых „исполатчиков“, получали особое жалование — 5 алтын на сапоги и 7 алтын кормовых на неделю. Отроческий учитель был из числа старших певчих; в его задачу входило не только учить их, но и руко-

водить ими во время отправления самого действия и одевать; жалованья за это он получал на дрова и свечи 20 алтын, от патриарха два рубля; в Вологде отроки и учитель получали каждый по гривне; учителем был в Москве: в 1627—1636 гг. Кузьмин Андрей, в 1635 г.—Тверитинов Иван, в 1640 г.—Иванов Богдан. Халдеи набирались из сторонних лиц, быть-может просто скоморохи, как люди опытные и ловкие; сомнительно, чтобы это были также певчие или церковные служители; в Софийском дому в середине XVI века постоянным халдеем был некто Новик; в Москве в первой четверти XVII в. часто выступал Савва Васильев; халдеи получали в Москве по 5 алтын на сапоги и по 1 алтыну на рукавицы. Прочими участниками действия были священно- и церковно-служители; последние также получали специальное вознаграждение (Спицын.—Пешное действо и халдейская пещь. Зап. Имп. Рус. Археологич. О-ва 1901. XII).

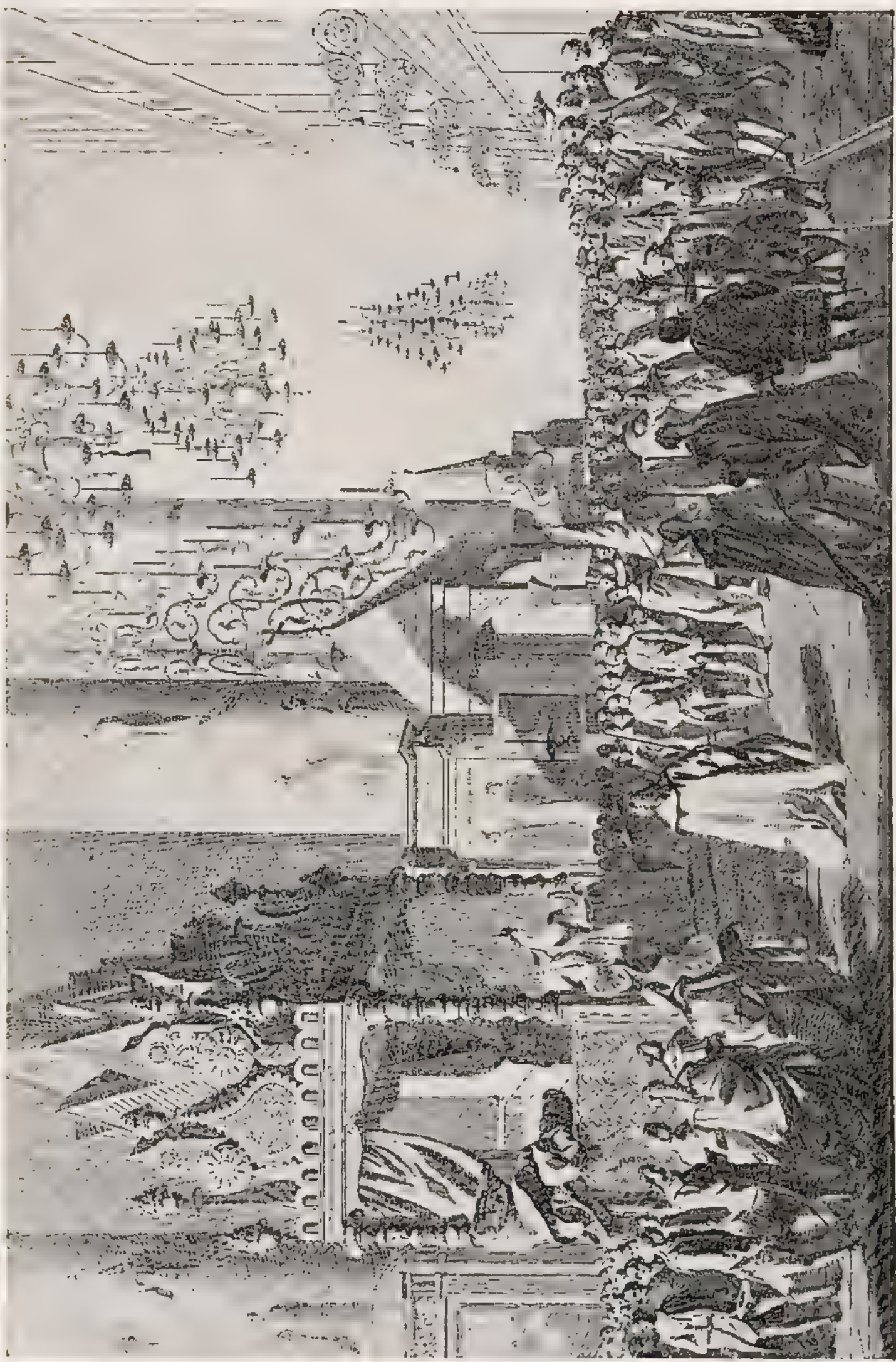
Действующие лица имели определенную характеристику, что так ярко сказывается в репликах и ремарках. Кроткие, богобоязненные отроки и злонамеренные, заносчивые, но трусливые халдеи, обращаемые в конце-концов на путь истины, наконец, грозный *deus ex machina* — ангел.

Методы исполнения предъявляют к исполнителям и определенные требования амплуа. Так, священники должны обладать теноровым голосом, диаконы, наоборот, басом; получение чина архидиакона сплошь да

рядом определяется качеством голоса — у него должен быть особо низкий бас (октава). Первоначально священнослужители должны были только знать грамоту, чтобы уметь читать св. книги, знать порядок служб, все же прочее считалось делом боговдохновения. Но с развитием буржуазной культуры и с момента столкновения с агрессивными действиями духовенства католического (т.-е. с начала XVII в.) были открыты специальные школы по подготовке священнослужителей — средние и высшие; давая им общеподготовку, школы тренировали их и в технике отправления богослужений. Специальные школы открывались и для подготовки певчих (в Глухове, в Москве и Петербурге). Как мы увидим ниже, наши церковные певчие положили начало русским оперным певцам.

Итак, церковный обрядовый театр строится на дифференцированном хорическом принципе: хоре и системе корифеев; назвать священнослужителей индивидуальными актерами нельзя; впрочем, в позднейших развитых обрядах (умовение ног и пешное действо), как мы видели, наблюдаются уже определенные образы, а следовательно и индивидуальное исполнение, актеры; в школьных действиях тем более и ярче.

Перейдем к методам действия. В области вокальной мы наблюдаем: у корифеев — речитативный декламационный прием, у хора — певческий; проповеди, собственно выходящие за пределы кано-



КОРОНОВАНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II
XXIII



низованной части богослужения, произносятся ораторски, т.-е. на повышенной речевой интонации, однако, под сильным влиянием речитатива. Речитатив был известен еще и евреям, но христианство позаимствовало его именно у античного театра (Leclercq. Op. cit.; Троицкий, там же). Хоровое пение всех видов также было явлением обычным. В начале XX века, под влиянием натуралистических тенденций в декламации, многие священники пытались ввести психологическую натуралистическую манеру (особенно при исполнении отпуста, передпричастной молитвы и др.). Однако, высшие церковные органы сочли это принижением, вульгаризацией церковной речи, и принципы речитатива были восстановлены. Церковные речитативы и песнопения исполняются исключительно асихологично. В музыкальном отношении первоначально слова клались на местные народные напевы, и в Греции, следовательно, были греческими, очевидно, сходными с теми напевами, которые до сих пор приходится слышать в греческих церквях. Со временем, однако, в русской церкви греческие напевы были сменены славянскими, которые, в зависимости от общего хода развития русской музыки, подвергались различным влияниям: католического церковного же речитатива и песнопения и итальянского оперного. Первоначально это было пение унисонное, и лишь со временем появилась более сложная гармонизация; церковь долгое время чуждалась ее, но, в конце-концов, пошла на уступки,

однако преимущественно в некоторых особо праздничных песнопениях — „в концертах“. Композиции церковных служб, сделанные светскими композиторами (Чайковским и др.), в церковный обиход не вошли. Речитативы произносятся также на основании определенных канонизованных правил. Вопрос о русской церковной музыке — вопрос очень сложный, серьезный и специальный, выходящий за пределы нашей работы.

Первые века христианства знали все виды сочетания хора с корифеем: и хор *à capella*, и хор респонзорный, и хор антифонный. Вводились они в обиход церкви явочно и, очевидно, уже затем регламентировались. Самым распространенным сочетанием голосов было чередование корифеев с хором — принцип античной трагедии. Обильное применение пения вытекало не только из соображений культовых: оно было приемом театрализации, используемым в противовес богослужению еретическому (см. выше об Арие), а также в целях приукрашения.

В настоящее время реплики корифеев и хора произносятся отдельно, преемственно друг за другом следуя, и только в некоторых очень редких случаях реплики звучат одновременно и притом вслух; случай „тайного“ моления священника на фоне хорового пения наблюдается сравнительно часто. Преемство тонов строится при этом по правилам музыки: „интонацию“, т.-е. тон, задает корифей при окончании своей реплики, и хор ее подхватывает. В ста-

рину в русской церкви, как это наблюдается и теперь, например, в церквях армянской и грузинской, реплики, читаемые тексты и песнопения звучали сплошь да рядом одновременно, производя невероятную музыкальную какофонию, причем присутствующие не могли разобрать слов (Д. Разумовский, там же).

Старинная русская служба была строже современной, и многое из того, что теперь поется, тогда говорилось, как говорится и поныне в греческой церкви (Е. Голубинский. Ист. рус. церк. 1.2; стр. 360). С другой же стороны, с IV до XIII вв. было известно очень торжественное, сплошь песенное богослужение, называвшееся „песенным последованием“: это была своего рода опера (Голубинский, там же, стр. 347; Скабалланович, там же, стр. 373 и др.). Здесь же следует заметить, что восточная христианская церковь не знала применения инструментальной музыки не в пример церкви западной и древнееврейскому иерусалимскому храмовому богослужению.

Перейдем к вопросам движения. Церковный театр, как и всякий театр обрядовый, статуарен и апсихологичен. Мимики в обычном случае он не знает, слабые признаки мимики и эмоционального жеста мы встречаем только в сильно развитых обрядах (собств. в литургической драме), как, напр., уложение ног. В обычном же случае все сводится исключительно к: 1) наклонению головы, 2) коленопреклонению, 3) простирацию на земле (во время покаяния), 4) воздеянию рук, 5) воздеянию глаз и, наконец,

б) крестному знамению. (М. Богословский. Хр. Чт. 1839. I. 258);

Впрочем, это касается обрядов твердых, канонизованных и преимущественно северных. Что же касается обрядов экстатических, то, как мы это уже видели по примеру наших сектантских радений, они отличаются невероятным динамизмом, выраженным тем ярче, чем южнее народность. (Коновалов там же, Разумовский, там же).

Еврейское богослужение, вообще, было чуждо пляски: плясали только в Иерусалимском храме; зато у всех восточных народов, имевших экстатические культы, религиозная, как и светская, пляска была очень в ходу; плясали и хоры античных трагедий; поэтому при распространении христианства в этих странах пляска не могла не проникнуть и в христианское богослужение. Деятели церкви не одинаково относились к этому явлению: одни поневоле санкционировали ее применение (напр. Григорий Неокессарийский III века), другие (Иоанн Златоуст), наоборот, всячески изгоняли; противники пляски говорили, что пляшущие „ведут себя нисколько не лучше беснующихся, колеблясь и двигаясь всем телом“, перенося в храм „слышанное и виденное в зрелищах“, т.-е. „обычай шутов и плясунов“, „неприличным образом поднимая руки, притоптывая ногами и повертываясь всем телом“. Постановления соборов IV века категорически запрещали применение пляски не только в церквях, но даже на свадьбах, — и тем

не менее религиозная пляска до сих пор практикуется в богослужении у абиссинцев (где применяются и местные музыкальные инструменты), а также, как это мы видели, в Иерусалиме; у абиссинцев пляшут не только молящиеся, но и священнослужители; в экстатическом — сектантском — богослужении священная пляска сохранилась также; во всех прочих случаях — лишь в некоторых движениях — троекратное хождение вокруг аналая (см. Олеария) — и словах (глагол „ликовать“).

Вопрос о пляске подвел нас к проблеме передвижений и *mise en scène*. Плясовые фигуры в богослужении, как об этом уже говорилось выше, воспроизводят народные плясовые фигуры. Что же касается сочетания и передвижения священнослужителей, то оно, вообще, очень ограничено и по количеству, и по амплитуде, и в этих пределах строго установлено: передвижение — мерное, спокойное. Взаимное расположение фигур определяется в частности устройством церкви симметрическим по архитектуре, почему и бывает также симметрическим. Корифеи располагаются всегда по продольной оси церкви; отступления допускаются очень небольшие; симметризм соблюдается и при большом количестве действующих лиц — уложение ног, архиерейская служба и пр.

20. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Перейдем к вещественному оформлению. Костюм является неперенным условием совершения любого

богослужения и в простейшем случае—при экстренном исполнении некоторых треб — состоит хотя бы в одной епитрахили. Вообще же, при богослужении мы наблюдаем точно установленный определенного покроя костюм — ризы — с целым рядом дополнительных частей и головными уборами. Богатые церкви имеют по несколько комплектов более или менее нарядных — светлые для обычного богослужения и черные с белым для траурного — великий пост, панихиды, погребение и пр. Костюм делается: светлый — из парчи, черный — из бархата. Менее нарядный, но во всяком случае специальный длиннополый костюм носят священнослужители и в частной жизни.

Остановимся особо на костюмах пещного действия.

Отроки облачались в стихари полотняные, миткалевые, украшенные бахромами, камчатыми и кутняными оплечьями из атласа дымчатого цвета с золотом; кроме того, стихари украшались черной или червчатой камкой; в качестве головных уборов были венцы царские, возможно те, что употребляются для брачующихся; позднее вместо венцов стали употребляться шапки, наподобие мономаховой; шапки состояли из деревянной тульи, жестяного позолоченного венца, горностаевой опушки и жестяного позолоченного креста, возвышавшегося вверху на яблоке, украшенном ложками. Халдейская одежда состояла из красной суконной юпы с широкими рукавами и карманами; оплечье состояло из зеленой крашенины и украшалось медью; юпы опоясывались кожа-

ными поясами; на головах у халдеев были высокие шапки, называвшиеся шеломами или туриками, из кожи с заячьей опушкой. Костюмы очень красноречиво изображены на известных иллюстрациях (Зап. Имп. Русск. Археолог. О-ва. 1901. XII. 201). Халдеи носили бороды.

Грим у священнослужителей первоначально отсутствовал, но, с введением бритья бороды и усов, т.-е. с XVIII века, получился сам собою и сводится к ношению длинных до плеч волос, бороды и усов, якобы в подражание тому, как выглядел Христос; грим — библейский. Нам известен случай (Херсонская губ. 1900 г.), когда один священник, от природы лишенный всякой растительности, был благодаря этому вынужден работать только в глухих деревнях, при чем ему было официально предложено носить парик, — только при этом условии он сохранил за собой священнические обязанности.

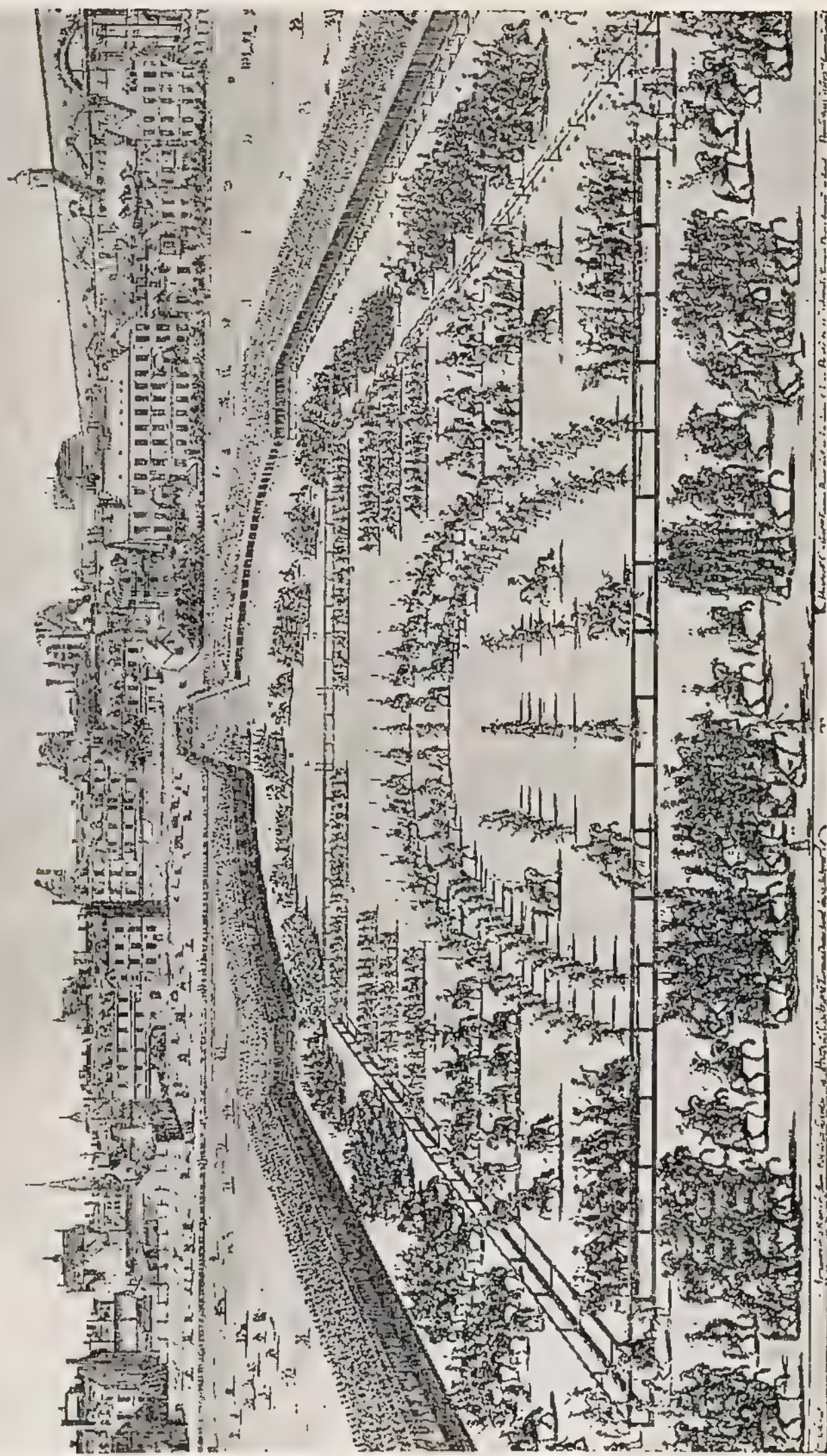
Применение реальных бытовых предметов в богослужении наблюдается в очень ограниченном количестве, и то это обычно не предметы, а материал — вино, хлеб, уголья, фимиам и т. д. Зато бутафория распространена очень широко: в любом богослужении участвует только так называемая священная утварь, делаемая по особому твердо установленному рисунку. Вся церковная бутафория делается обычно из драгоценных металлов и украшается самоцветными камнями. Утварь вместе с костюмами в иных

случаях составляла сокровища, стоившие громадных денег. При изъятии церковных ценностей государством это дало солидный денежный фонд.

Декоративный фон следует различать двух родов: постоянный и переносный. К постоянному относятся: стенная роспись храмов — орнаментальная и иконописная; к переносному — иконописная.

Иконы представляют собою тем более яркий декоративный элемент, что вставляются, обычно, в нарядные золоченые рамы, и что перед ними горят лампы и свечи; при зарождении пасхальной драмы, они, как мы видели, играли роль театральных декораций уже в современном смысле. В богатых церквях иконы пишутся знаменитыми художниками и остаются для потомства не столько церковным, сколько художественным сокровищем.

Первоначально алтарь был отделен от молящихся, в целях ограждения от натиска толпы, балюстрадой, вышиною не выше локтя — чтобы молящиеся легко могли видеть все совершающееся в алтаре. На эту балюстраду иконы и ставились, отчего она и получила затем название „иконостасиса“. Жертвуемые иконы оставались на балюстраде, выраставшей от этого вверх. Окончательно высокий иконостас вырос именно в России и не ранее XIV века. (См. спец. работу Филимонова, а также Красносельцева. — Очерки из истории хр. храма. — Е. Голубинского. Ист. русск. церкви 1₂ и мн. др.).



КОННАЯ КАРУСЕЛЬ ВО ФРАНЦИИ В 1662 г.

XXIV



Таким образом, соблазнительная гипотеза происхождения иконостаса от античной театральной сцены совершенно несостоятельна.

Подобная точка зрения аргументировалась также сопоставлением трех дверей, из коих средняя называется „царской“. Однако, оказывается, что первоначально в церквях были одни единственные двери, назывались, да и сейчас в церковном уставе называются, не царскими, а святыми. Когда церковь стала в Греции государственной, духовенство, почета ради, впускало царя в предел алтаря; он, естественно, входил этими дверьми и потому они стали именоваться царскими. Наряду с алтарем, в церквях устраивались совершенно отдельно, по сторонам алтаря, жертвенник и диаконник, с которыми церковь соединилась двумя боковыми дверьми. Когда затем все это стало устраиваться в одной абсиде, трое дверей объединились. Итак, и трое дверей не позаимствованы у античного театра.

Устройство христианского храма, вообще, ведет свое начало от трех древнегреческих зданий: базилик (зданий суда), языческих храмов и терм (бань); первые дали начало удлиненным храмам, последние — круглым; античные театры ни разу не были полезны для устройства христианских храмов.

Подобием античного проскениона (нашей сценической площадки) является солея — выступ, карниз алтарного возвышения. Она произошла также не в подражание античному театру, но по чисто утилитарным соображениям: чтобы была лучше видна и слышна обрядовая часть.

Устройство „сценической“ площадки и декораций в пещном действе сводилось к устройству пещи,

роль которой, как мы видели, первоначально играли амвоны и которая затем унаследовала их архитектонику.

Пещь прекрасно иллюстрируется в т. I. Истории русского театра под редакцией Каллаша и Эфроса, где заимствованы из альбома Солнцева — Древности Гос. Российского, из Годуновской Псалтири, с Псковских церковных дверей и пр.

Пещь представляет собой круглое возвышение с глухой балюстрадой со ступеньками, на кариатидах или колонках, заменяемых скульптурными изображениями святых.

К числу декоративно - бутафорских аксессуаров относится раньше всего спускавшийся ангел, иконописавшийся на коже; он был „лицем грозен и страшен“ и с крыльями.

В качестве сценических эффектов фигурировали: гром, спуск ангела и пламя; последнее давалось горящими угольями в горне и легко воспламеняющейся плауном - травой, долго употреблявшейся в театрах для изображения молнии, выбрасывавшейся в горн и на свечи из специальных металлических воронок.

Наконец, роль реквизита играли: пальмовые ветви, подобные тем, которые употреблялись при шествии на ослати в вербное воскресенье, воронки, горн, полотенца, которыми связывались руки отроков и свечи.

При описании устройства сценической площадки нельзя не упомянуть возвышения, делаемого в иных

случаях (умовение ног) посреди церкви — омфалион (обычно оно драпируется), а затем амвона.

Так как богослужение христианское первых времен заимствовало формы у других культов и, к тому же, в пору гонения, совершалось в катакомбах, освещение играло громадную роль. Освещение, однако, из соображений предосторожности и экономии, было первоначально очень скудным; это же создавало и таинственный полумрак, отвечавший требованиям мистической стороны культа. В большинстве старинных русских храмов, выполнявших также роль крепостей, окна делались маленькими, узкими и высоко поставленными. Только новейшие городские церкви стали строиться с большими светлыми окнами и освещаться ярко (электричеством); все же таинственного полумрака в церквях бывает больше, чем радостного света, что, в сущности, отвечает и духу христианства.

20. М А Т Е Р И А Л

Остается сказать еще несколько слов о словесном материале.

В эпоху импровизационную, экстатическую, в древневосточной церкви и у наших сектантов, мы наблюдаем глоссоластию, т.-е. экстатическое произнесение бессмысленных слов; материалом, обычно, являются знакомые речевые формы. (См. Троицкий. Песнопения и музыка в древней хр. ц. Хр. Чт. 1898, X, 451, Ловягин. О форме греч. церк. песн. — Хр.

Чт. 1876 № 1—2 стр. 431, Коновалов. Религиозн. экстаз., Скабалланович. Толковый типикон и мн. др.).

Наряду с этим шла осмысленная импровизация молитв. Все они или произносились речитативно, или пелись, и мы видим здесь: псалмы, гимны и оды; иногда встречались песни без слов. Поэтический опыт Греции не мог не отразиться и на церковных текстах, однако, поэзия была уделом язычества, и потому в церковь не допускалась. Как мы видели, этим и воспользовался Арий. Однако, и после того церковь, допустив обильные песнопения, все же держалась формы прозаической. Поэтому, вообще, церковные тексты, отвечающие даже наиболее радостным моментам, в поэтическом отношении очень бедны: мы знаем всего несколько действительно „художественных“ молитв (напр., Свете тихий); вообще же говоря, они чрезвычайно бескровны и риторичны: декларативный, полемический и дидактический элементы преобладают над лирическим. Это очень красноречиво говорит о первоначальной дидактической и миссионерской задаче богослужений; действительно, они являются не более, как театральным оформлением религиозных догматов и церковно-исторических событий.

21. З Р И Т Е Л Ь

Проблема „зрителя“ в церковном театре, собственно, уже достаточно ясна, однако, следует поставить некоторые точки над „и“. Молящиеся

в храме, как при обычном богослужении, так и при исполнении „особых“ действований, то принимают некоторое реальное участие в отправлении церковных служб — требы, процессии, хоровое пение и пр., то лишь следят за развитием действия — умовение ног, пещное действо; вообще же говоря, преимущественно „соучаствуют“ со священнослужителями в достаточно пассивной форме; лица, исповедующие иную религию, становятся еще более близкими к обычному театральному зрителю; наконец, лица „неверующие“ смотрят на богослужение единственно как на своеобразный спектакль.

22. СУДЬБА ЦЕРКОВНОГО ТЕАТРА

Наконец, что касается судьбы наших церковных действований, то чем ближе к нашему времени, тем менее и менее изменений мы наблюдаем в них. Знакомые нам канонизованные действования, с переходом к рационалистическому мышлению, несомненно, будут: 1) терять adeptов, что, в конце концов, повлечет за собой ликвидацию церквей и 2) переходить в церковные пародийные игры.

Вообще же, с момента развития у нас театра светского, театр церковный потерял в глазах наших предков свою „театральную“ природу, перестал удовлетворять их „театральные“ запросы; явление дифференцировалось: сравнительно статические, бедные формы действований церковных стали обслу-

живать чисто религиозно - культовые запросы с одной стороны, между тем, как сравнительно динамические, яркие и разнообразные формы действий театральных стали обслуживать прочие эмоциональные запросы — с другой. (Основные пособия по вопросам, затронутым настоящей главой: К. Никольский. О богослужениях, прежде бывших. Н. Красносельцев. К истории православного богослужения. А. Дмитриевский. Церковные торжества на православном Востоке. Д. Коновалов. Религиозный экстаз мистических сектантов. Е. Голубинский. История русской церкви и мн. др.).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

НАЧАЛО БУРЖУАЗНОГО
ТЕАТРА



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. НАЧАЛО БУРЖУАЗНОГО ТОРГОВО - КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО БЫТА

Русские города, ничтожные и в количественном и в объемном отношении в X веке, за четыре столетия умножились и выросли, и с XIV века начали конкурировать размерами с крупнейшими городами Запада. Иностранцы утверждают, что в это время Москва была не меньше Лондона. Выросли города и в ее соседстве.

Город был тем горнилом, в котором патриархальный быт с его соединением труда разлагался, в котором начиналось социально-экономическое разделение труда — образование профессий и специальностей, в котором общество членилось на сословия и классы.

У буржуазии — „посада,“ городского „посадского“ населения была иная экономическая база, чем у князя и его приближенных, т. е. чем у городской аристократии; это влекло за собой расхождение интересов и классовую борьбу. В XI и XII вв. вспыхивают посадские восстания в Киеве, в XII и XIII вв. в Суздале и Новгороде; наконец, в XIV в. в Москве. Все это свидетельствует о росте силы и значения посада,

о его зрелости. С XIV века политические выступления московской торговой буржуазии повторяются систематически, и вся московская внешняя политика начинает руководствоваться ее интересами. Проходят еще два века, и, по свидетельству иностранцев, Москва превращается в сплошного купца; законодательство ни одному вопросу не уделяет так много внимания, как именно торговле; вся внешняя политика становится политикой приобретения сырья и сбыта. Наконец, в XVII веке, в Смутное время, московская буржуазия крепнет настолько, что ставит на престол своего кандидата — Василия Шуйского.

Оба экономических фактора — и производство, и торговля были примитивны. И тем не менее, в XVII веке торговля шла очень интенсивно и не только на рынке внутреннем, но и на международном.

После падения Константинополя, значение южных сношений упало, и Россия в своей внешней торговле стала ориентироваться преимущественно на Запад, где нашими ближайшими соседями были поляки и немцы. С этого момента определяется и планомерное воздействие западной буржуазной культуры. В русском обществе с этих пор стали бороться два течения: стремление сохранить свою самобытность в стороне от буржуазных „хитростей“ — с одной стороны, и стремление пользоваться ими и перенимать их — с другой. Процесс экономического развития привел к торжеству этого последнего. И вот, наряду с иноземными торговыми гостями, селившимися

в наших городах, мы начинаем час от часу, век от веку все больше и больше встречать иноземных мастеров. Центром немецкого влияния была Москва. Московские великие князья и цари систематически выписывают в Россию всевозможных ремесленников и не только для того, чтобы непосредственно пользоваться плодами их трудов, но также чтобы отдавать им в обучение русских ребят. Таким образом, наряду с крепнувшим русским посадом, в крупных городах образовывались и крепи иноземные слободы. Населяемы они бывали „немецкими“ купцами и ремесленниками.

В Москве было два города: один русский и другой — иноземный (Кокуй, немецкая слобода). Первый из них на несколько веков отстал от второго, второй из них, следовательно, не мог не играть громадной роли в жизни первого: экономической, социальной, художественной и пр., и пр. Другим центром, через который осуществлялось влияние буржуазного Запада, был Киев, воспринимавший западную культуру из Польши. Установление торговых связей и знакомство с иноземцами в пределах России привели также к путешествиям русских в иностранные государства. В итоге всего этого, процесс разложения феодального быта в городах, подготавливавшийся медленно и постепенно, стал ускоряться. XVI и XVII века представляют собою картину прогрессирующего усвоения западно-европейской городской капиталистической культуры. Венцом этого

движения является буржуазно-капиталистическая реформа Петра I. Бурным шквалом пронесли над страной годы его царствования. Однако, не вся Россия в целом испытала его: деревня осталась почти нетронутой, города сдвинулись несколько сильнее, и только столицы и двор действительно шагнули много вперед.

Сделав громадный скачок в темпе своего развития, Россия с конца XVI века до начала XVIII переживает почти те же явления, что Западная Европа переживала в дни Возрождения. Как там, на смену мистическому средневековью с его всеобъемлющей церковностью, с его схематизмом, так и у нас, на смену нашей византийской церковности с ее схематизмом, выдвигается развитие индивидуализма. К этому неизбежно приводит развитие специализации труда и понятия собственности. Отличая себя от своего соседа по признаку своего ремесла, своего заработка и своего имущества, житель города осознает себя уже не как члена той или другой семьи, того или другого рода, а как личность. Далее, ремесленник и торговец научаются знать и понимать близкий им материал; они невольно становятся реалистами. Как на Западе, так и у нас начинается всяческое, а в том числе и религиозное, вольнодумство, развивается критицизм, многое, бывшее до тех пор незыблемым и неприкосновенным, становится не только доступным, но и вызывающим насмешку. „Священный“ трепет и благочинность сме

няются отвагою, разнузданностью и веселостью. Магический смысл явлений — например обрядов — теряется, и они эволюционируют в простые украшения празднеств, в игры, в пародии.

Этот же переворот совершился и в интересующей нас области. В то время, как деревня осталась при старом, лишь слегка получившем новый налет городского влияния, город сделал заметный шаг вперед. Самые схематические магические церковные действия получили индивидуалистическое развитие: выстроилась фабула, а в ней выросли, вместо схематических мест, индивидуальные характеры, образы, личности, роли, и исполнители их отошли от общего схематического рисунка и стали лепить эти образы. Правда, образы выросли далеко не сразу и обрисовывались самыми элементарными внешними чертами, но в эту пору индивидуальность иначе и не осознавалась. Рядом с действиями хотя бы и индивидуализированными церковными стали возникать действия светские, обслуживавшие круг интересов новых социальных групп. Наконец, двор и аристократия, словом, классовые верхи, накапливавшие значительные суммы, стали искать в жизни и организованного развлечения — организованной потехи. Однако, как ни превосходили они городскую буржуазию и крестьянство, первое время, все-таки, их вкусы были крайне схожи. Поэтому на этих порах, при становлении буржуазного торгово-капиталистического быта, мы видим, как двор и верхи

находят себе удовлетворение в тех же действиях, что и городские низы. И только с течением времени они перестают удовлетворяться прежними видами „театра“, они их бросают и переходят к иным, новым, более изысканным.

Образование профессий распространяется и на театр, в котором актер становится специалистом только своего дела и живет на заработок от него. В тех случаях, когда дело идет дальше одиночных выступлений, образуется труппа, во главе которой становится в данную эпоху „принципал“, обычно из наиболее опытных актеров на главные роли, за что и получает дополнительное вознаграждение.

Интересующая нас эпоха ознаменована образованием четырех театральных стилей: театра школьного, театра немецкого, театра итальянского и буржуазного „самодеятельного“; к их обзору мы сейчас и перейдем.

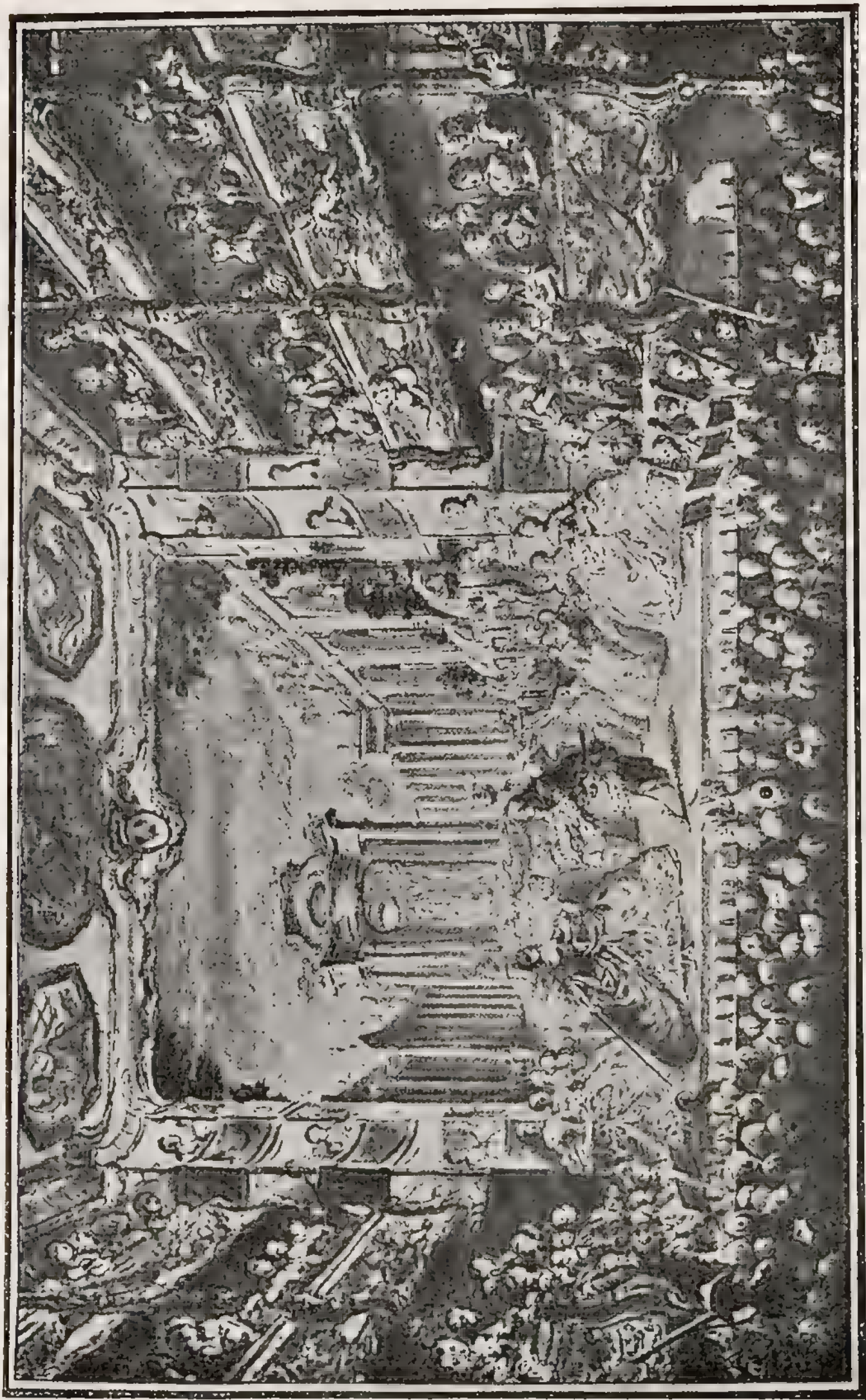
2. ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

Уже частично знакомый нам по предшествующей главе „школьный“ театр был хронологически первым детищем нового социально-экономического уклада и новой идеологии на русской почве. Школьный театр, как на это уже указывалось, был происхождения польского; но, прежде чем докатиться до Польши, он проделал свою длинную историю (см. труды В. Резанова: К истории русской драмы. Экскурс

в область театра иезуитов. 1910 и др.). Школьные театры мы застаем уже в XII веке, и именно во Франции, в школах монастырских и церковных, откуда они перешли и в университеты; их ближайшей и непосредственной целью было практическое овладение образцовой латинской речью, почему исполнялись исключительно комедии Плавта и Теренция. В дальнейшем спектакли стали развиваться вместе с гуманизмом, начиная с XV века, при чем появились произведения оригинальные на темы из современной жизни. Спектакли давались или на торжественных школьных актах, или по случаю событий политической жизни. Толчок к расцвету школьного театра дала, собственно, реформация. Понимая значение школьной драмы, Лютер поддерживал ее своим авторитетом, сам присутствовал на школьных спектаклях, приглашал к тому других, и с этого момента школьный театр сделался орудием борьбы лютеранства с католичеством. Сюжет, естественно, стал заимствоваться из области евангельской и библейской, и спектакли приобрели религиозно-полемический характер. То обстоятельство, что театр возник на почве изучения классических образцов, создало в нем классическую традицию, которая выразилась в литературном оформлении сюжета: пьеса делилась на пять актов, причем каждый замыкался хором, с прологом и эпилогом, писалась сперва на латинском языке и, независимо от сюжета, в действии принимали участие мифологи-

ческие существа. То же обстоятельство, что театр стал апеллировать к народной аудитории, привнесло в него традиции театра средневекового, народного театра мистерий и моралитэ: в нем не соблюдались принципы единства времени и места, число участников было неограничено, серьезное действие разрезалось вкраплением сцен комических, стиль усваивался схематически реалистический, отвечавший пониманию и вкусам аудитории, наконец, язык местный постепенно вытеснил язык латинский. Быв явлением не только педагогическим, но и религиозно-полемическим, школьный театр был в то время и средством соответственного нравственного воспитания. Наконец, с возвышением советской власти, — церкви и церковной школе пришлось считаться с событиями придворной и политической жизни; с этих пор школьный театр приобрел еще и публицистическое значение, создав новый тип исторических и, в особенности, хвалебных (панегирических) действ.

Однако, расцветом своим школьный театр обязан католичеству и именно иезуитам. Их миссионерская деятельность нашла в нем громадную опору: на школьных театральных упражнениях их ученики учились публичной речи, получали соответствующие нравственно-воспитательные наставления, учились поддерживать отношения со светской властью и, наконец, получали в свои руки могущественнейшее средство действенной пропаганды католицизма. На



ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В 1747 г.

XXV



иезуитской почве школьный театр безусловно овладел художественным вкусом всего городского населения вплоть до того момента, пока не столкнулся с театром французским классическим. Театральные занятия вошли в школьные иезуитские программы, как занятия важные и обязательные.

Когда Россия стала налаживать свои отношения с Европой, на пути ее продвижения естественно прежде всего возникли отношения с Польшей. Россия стала заимствовать у поляков нравы и обычаи, литературные приемы, русская церковь стала бороться против иезуитской религиозной пропаганды и отстаивать православие. С этой последней целью у нас и были основаны духовные школы, причем именно по образу школ иезуитских; программа и методы обучения были всецело заимствованы.

Школьный театр перешел к нам по тем же причинам и тем же путям, по которым в свое время он перешел к иезуитам.

3. ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР В РОССИИ

Как мы говорили выше, в нем следует различать две линии: линию средневекового мистерияльного и линию собственно школьного иезуитского театра. Первые сведения о наших „мистериях“ относятся к 1629 г., когда они были введены на Киевском соборе при митрополите Иове Борецком; к ближайшим же затем 30—40 гг. относится „Действие на

страсти Христовы“, в которой роль Иосифа играл Лазарь Баранович, а роль Вениамина — Феодосий Сафонович. Этими сведениями исчерпываются наши данные об этом периоде развития церковного, быть может еще и не ставшего школьным, театра. Затем идет большой пробел, и сведения возобновляются лишь с 1673 г., простираясь до 50 гг. XVIII века. При Екатерине II школьный театр сходит на-нет.

За время перерыва успела стать на ноги наша духовная школа—школа Киево-Могилеанского братства, впоследствии Киевская Духовная Академия, породившая серию себе подобных по всей России европейской и даже азиатской. Основана она была в 1615 г., но до Петра Могилы значение ее было крайне ничтожным; он реформировал ее и, заимствуя распорядки иезуитских коллегий, пересадил к нам и школьный театр. Этот последний создан, как педагогический прием, первоначально при кафедрах пиитики и реторики. Оба предмета преподавались как теоретически, так и практически, при чем для „экзерциций“ учеников, т.-е. для лучшего усвоения преподаваемых пиитических правил, преподаватель пиитики с одной стороны сам сочинял драматические произведения, которые учащиеся должны были вслед затем разучивать и разыгрывать, с другой же стороны, сочинение драм и др. поэтических произведений поручалось и ученикам. Первоначально упражнения велись на латинском языке, но затем его место занял язык русский. Параллельно

с этим, преподаватель риторики заставлял учеников писать речи, а в итоге они вместе устраивали каждый месяц попеременно „декламации краткие, или орацию, или сим подобии — первый штилем риторским, второй — виршами“. Кроме того, учитель риторики ежегодно, при возобновлении занятий, должен был иметь публичную орацию. Применялись риторические навыки ближайшим образом при преподавании философии и богословия в классах при практических занятиях и на экзаменах. Они делились на еженедельные, ежемесячные и трехмесячные „по должности“, а также в конце каждого года „по произволению“. Публичные диспуты состояли в произнесении сначала приветствий в стихах и прозе, затем диссертаций и, наконец, диалогов. Исполнялось все это или в классе, или в большой конгрегационной зале и, первоначально, без какой бы то ни было театральной обстановки.

Кроме представлений классных, имелись и такие, которые должны были заполнять ученический досуг. Духовные школы, как и всякие другие, располагали каникулами, во время которых ученикам рекомендовались прогулки, спорт, игра на музыкальных инструментах и, между прочим, исполнение комедий „что зело полезно к наставлению и резолюции, сиесть честной смелости“. Для этого специально учителя пиитики сочиняли комедии или трагедии, прочие учителя диалоги, а ученики их разыгрывали.

Наконец, громадную роль в деле развития школьного театра сыграли празднества. Они были собственно двух родов: религиозные и светские, ибо ни церковь, ни духовная школа не могли не принимать участия в жизни двора и города. Одни праздники требовали торжественного богослужения, другие — торжественных процессий, третьи, наконец, публичных выступлений с речами, диалогами, стихами и, наконец, драматическими представлениями. Последнее развивалось в особенности при праздновании всевозможных придворных и политических событий, например, приездов гетмана или государыни, а также при праздновании различных побед.

Как мы видим, театральное дело было поставлено в школах чрезвычайно широко.

В отношении тематическом школьный театр представляет собою следующую картину. Первоначально темы брались из области евангельской и библейской, и группировались вокруг центральных событий страданий и рождения Христа — круг действий пасхальных и рождественских. Далее идут темы из жизни святых (агиографические); еще дальше — сценическая разработка притч; наконец, темы исторические и хвалебные (панегирические). Особую группу составляют драмы типа моралитэ; скорее, однако, это — прием, обособление которого и дает особую группу произведений.

Эволюция школьной драмы рисуется вкратце в следующих чертах. Старейшие, преимущественно

южно-русские, драмы отличаются отвлеченным дидактизмом, шаблонным построением и полной отрешенностью от живой действительности. Таков же характер ранних московских драм; уступкой действительности явилось разве только содержание интермедий. На этой ступени персонажи еще мало походят на живых людей, и отвлеченное поучение передается общей формулой, по существу вне ее „житейского воплощения“.

Слагавшуюся буржуазную культуру это, конечно, не могло удовлетворять. Новому укладу жизни нужен был театр действенный, преследующий цели чисто практические, агитирующий за новый строй. Это сказалось в развитии, особенно на почве московской, так называемой панегирической драмы, уже хорошо знакомой к тому времени иезуитской практике; относится оно к самому началу XVIII века. Драмой „Страшное изображение второго пришествия господня на землю“ 1702 года открывается цикл драм, отвечающих политическим злободневным событиям. Сперва это достигается механическим вкраплением в пьесу эпизода политического. В дальнейшем, особенно по мере развития успехов нашей Северной войны, политический характер усиливается и становится доминирующим. Сюда относятся драмы „Царство мира“, „Торжество мира православного“, „Ревность православия“ и пр. По мере возмужания абсолютной монархии, восхваление государственной поли-

тики сменяется восхвалением царствующих лиц и их качеств.

К числу наиболее замечательных драм позднейшего периода относятся: „Владимир“ Феофана Прокоповича и „Стефанотокос“.

При их разработке школьный театр пользовался двумя основными, указанными в предыдущей главе, приемами: приемом реалистического воспроизведения событий и приемом символическим. В первом случае перед нами проходит ряд лиц, подлинно участвовавших или призванных к участию в событии самим драматургом. Их облик строится реалистически, их взаимоотношения также — прием сближающий школьный театр с „народным“, — однако реализм имеет чисто внешний, поверхностный, схематический характер. Во втором случае — выступают на сцену, по существу с теми же чертами примитивного, схематического реализма, олицетворения абстрактных понятий, а также классические мифологические существа; здесь нетрудно заметить традиции старого театра моралитэ, хотя этот же прием входил и в круг правил пиитических школьных. Эти последние во всем своем объеме утверждают далеко не сразу и не во всех случаях, при этом отражаясь преимущественно на внешней сценической обработке. Позднее их сменяют принципы классического французского театра; с их принесением собственно школьный театр естественно гибнет, уступая место новому театральному стилю.

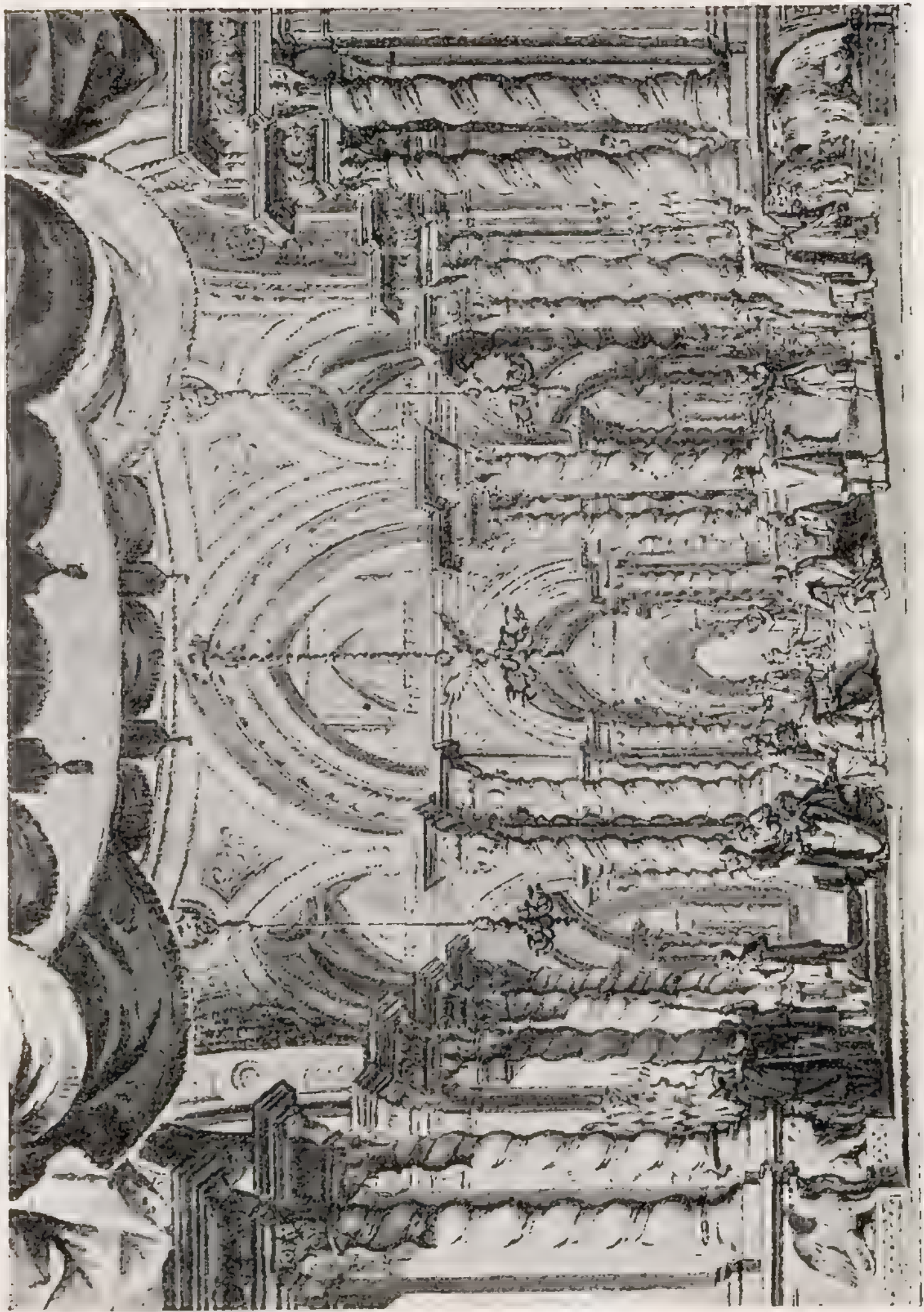
Так развивался школьный театр на протяжении почти двух веков. Сперва это было лишь знакомое нам видоизменение форм богослужебных; затем — учебно-вспомогательные упражнения; наконец — театр, обслуживающий события придворной и городской жизни, а потому и подпадающий под влияние традиций придворного французского классического стиля.

Каждая из названных групп эволюционирует и внутри себя. Так, действия всех родов то 1) фигурируют в виде формы чисто схематической, то 2) превращаются в драму с подробно и реалистически развивающимся историческим сюжетом, то 3) в сюжет вкрапливаются символические действия аллегорических лиц, то, наконец, 4) исторический сюжет отступает вовсе, и вся драма сводится к вымыслам и аллегориям. В пьесах, построенных по всем пиитическим правилам, мы видим необходимые пять актов с прологом и эпилогом, с хорами после каждого действия и интермедиями, составляющими комическую перелицовку основного действия. Типичными представителями этих этапов собственно являются следующие драмы: 1) третий акт „Действия на страсти Христовы списанного“, вероятно 1685 г., 2) „Комедия притчи о блудном сыне“ Симеона Полоцкого, ранее 1680 г., 3) то же „Действие на страсти Христовы“ в целом и, наконец, 4) „Властотворный образ человеколюбия божия“ Довгалева 1737 г.

Возникнув в Киеве, школьный театр распространился в другие города: Смоленск, Полоцк, Чернигов, Тверь, Москву, Ростов, Ярославль, Тобольск, и т. д. Не следует, однако думать, что движение это шло планомерно с юго-запада на север и восток: театр распространялся по мере развития школ и в тех именно городах, где школы учреждались.

4. ТЕОРИЯ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ

Возникнув на почве школы и первое время идя по стопам классической комедии, школьный театр не мог строиться и развиваться стихийно: он строился на основании каких-то теоретических предпосылок. Вопросы теории школьной драмы исследованы достаточно полно, по вопросу же теории школьного искусства актера и школьной сцены мы располагаем сравнительно меньшим документальным материалом, и потому они разработаны слабее (см. сборник „Старинный спектакль в России“. Л. 1928). Наряду с этим нужно отметить, что почти весь теоретический материал не имеет прямого отношения к русскому школьному театру — во-первых, и не говорит еще о реальных театральных формах — во-вторых. Однако, 1) русский школьный театр был явлением подражательным и 2) о реальных театральных формах русского школьного театра мы, вообще, не имеем никакой возможности судить; надо только помнить, что театральные традиции школьного театра



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПРИ ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ

XXVI



не могли не находиться в родстве и с традициями театра народного, влиявшими совершенно независимо и, быть может, вопреки каким бы то ни было теоретическим предпосылкам. Выяснить многое нам удастся только на основании анализа текстов и, особенно, ремарок русских школьных пьес.

Теория драмы школьной была построена целиком на классических принципах, восходя к принципам Аристотеля. Главными теоретиками были иезуиты: Донат, Понтан и Скалигер. Труды прочих писателей перепевали их положения; так было на Западе, так было в Польше и у нас в России. Теоретики говорят преимущественно о трех драматических жанрах: трагедии, комедии и трагикомедии. Определяя два основных жанра — трагедию и комедию, Сарбевский прибегает преимущественно к методу сравнительному и находит одиннадцать пунктов расхождения. Различаются они: содержанием, свободой вымысла, изображаемыми характерами, социальной принадлежностью действующих лиц, стилем речей, языком, настроением чувств, развязкой, наличием хора, костюмом и, наконец, сценическими эффектами. Трагедия трактуется о более возвышенном и общественно-важном, заимствует сюжет из истории, воссоздает характеры сложные и серьезные, выводит на сцену царей или лиц высокопоставленных; речь в трагедии возвышенная, язык изысканный, настроение значительное, развязка несчастная; в трагедии участвует хор, наконец, костюм пышный и театраль-

ные эффекты обильные и грандиозные. Комедия же обладает свойствами прямо противоположными.

По своей архитектонике, комедия имеет пролог, протазис — изложение сути дела, эпитазис — образование затруднений, катастазис — напряжение драматизма и катастрофу — заключение. Трагедия строится так же, однако, без пролога. Пьесы обоих жанров делятся на пять актов: в первом акте излагается суть пьесы и делается намек на развязку, во втором — действие развивается, в третьем — возникают препятствия, в четвертом — намечается путь к их преодолению, в пятом — развязка. Акты делятся на явления, начало которых определяется появлением, а конец — уходом того или другого лица.

Другие авторы (Донат и Понтан) предусматривают еще промежуточный жанр — трагикомедию, представляющую собой трагедию с веселой развязкой, и вскользь касаются еще нескольких менее значительных жанров.

Окидывая взглядом приемы театрализации школьного театра, мы должны сказать, что, кроме весьма развитых приемов разложения, сочетания и воспроизведения, характерных для всех видов профессиональных театров и впредь, он широко пользовался приемом олицетворения и символизации (олицетворение душевных качеств и различных представлений — верность, милосердие, церковь, аллегорические действия аллегорических фигур и пр.); что

же касается приема перевоплощения, то, надо сказать, это последнее носило в школьном театре такой же схематический характер, как и в церковном, и при всем стремлении театра к реализму, при всей разработанности приемов видовой эмоциональной выразительности, состоял не в построении живых, психологически выпуклых образов, но в характеристике положений. Это и составляет отличительную черту реалистического направления на первой стадии его развития. Коэффициентом к эмоциональной выразительности служит при этом общий эпический характер драматического произведения: актер на сцене не чувствует, не живет, но только рассказывает, говорит о своих чувствах. Однако, каждый раз, вместо старой безличной церковной схемы, в школьном театре перед нами, пусть еще примитивно оформляемый, но все же образ, тип, характер — индивидуальность, и, пусть схематическая, но все же фабула, интрига.

5. ТЕОРИЯ ШКОЛЬНОЙ ИГРЫ

Теория школьной игры строится на тех же основаниях, что и теория драмы. „Сценическая игра“, говорит Ланг, „есть подходящее к каждому данному случаю движение всего тела и голоса с целью возбудить в зрителе тот или иной эффект. Сценическая игра подчиняется требованиям искусства и природы, она есть не что иное, как подра-

жание характерам тех лиц, которые выводятся на сцену, а так как действующее в пьесе лицо есть одушевленное существо, выведенное на сцену фантазией в подражание истинному, то сценическая игра есть подражание характерам истинных лиц. Сила влияния сценической игры на человеческие души буквально чудодейственна". Отсюда задачей ее и является: путем развлечения зрителя вызвать в нем сильные душевные движения. Это же возможно тем более, чем сильнее переживает эти эмоции сам актер на сцене. Роль искусства в деле сценической игры состоит в содействии более успешному выполнению ее основной задачи: 1) в придании ей блеска и изящества и 2) в техническом совершенствовании приемов игры.

„Сценическая игра обнимает с одной стороны — модулирование телом, его движениями и постановкой, а с другой — модулирование голосом". Познакомимся с тем и другим. Вопросы школьной сценической декламации разрабатывались на основании трудов иезуитских ораторов, как например, Каузина, Ювенция и др.; эти же последние, в сущности, только перепевали Цицерона и Квинтилиана. Таким образом, декламация в иезуитском школьном театре была декламацией ораторов того времени, декламация же ораторов — подобием античной ораторской декламации. Что же касается этой последней, то она заимствовалась, в свою очередь, у римских комических актеров, которые „говорили не совсем так,

как говорим мы обыкновенно, что было бы лишено искусства, однако, и не сильно отступали от естественной речи, что было бы недостатком, — они лишь несколько приукрашали обыкновенную речь“. Так непосредственно наблюдается линия происхождения школьного театра от кафедры ораторского искусства, с которым он и был так тесно связан. Связь школьного театра с античной комедией шла также и по линии репертуара: вспомним, что он начался с исполнения комедий Плавта и Теренция.

Основное положение декламации формулируется так. Она „должна быть естественной и обыденной. Первое ее достоинство заключается в естественности, т.-е. чтобы говорящий на сцене не иначе произносил периоды и отдельные слова, как если бы он их говорил в простой беседе с благородными людьми, но только, в виду большего числа слушателей и отделяющего их расстояния, голос надо давать значительно выше и энергичнее“. „Следующее за сим достоинство декламации заключается в том, чтобы она соответствовала произносимым словам и их смысл внушала слушателям вместе с соответствующим душевным движением“. „Так, любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть — строгого и резкого, радость — легкого возбужденного, горе — разбитого, жалобного, прерываемого вздохами“ и т. д. Далее, сценическая речь должна быть чистой, ясной, красивой и легко льющейся. Наконец, Ланг преподает ряд технических приемов: „нужно

избегать того, чтобы обрывали речь там, где не следует, чтобы говорили слишком много на одном и том же дыхании; но нужно строго заканчивать периоды и соблюдать знаки препинания". Предполагая текст не только прозаический, но и стихотворный, Ланг говорит: „некоторые при чтении гексаметра останавливаются на цезуре, или перед двусложным словом, которым, обычно, заканчиваются такие стихи". Осуждая монотонное произнесение текста, Ланг предостерегает и от противоположного недостатка: надо следить за тем, „чтобы не впасть в пение, не давать слишком частых изменений звука или слишком быстрых переходов от низкого к высокому". Это, однако, нисколько не мешало школьному театру широко пользоваться услугами музыки не только инструментальной, но и вокальной.

Совершенно исключительный интерес представляет собою разработка тех же вопросов в России. Надо заметить, что русские авторы, обычно, обходят этот вопрос молчанием. Нам удалось найти лишь одну анонимную рукопись начала XVIII века, где вопросам „произведения" посвящена особая глава. „Произношение гласа полезно есть ритору да ушеса слушателей воздвигает... Тем же толико знаменованье гласа у риторов есть, елико знаменованье сердечных, сиречь страстей. Яже зело воздвизаются гласом какова убо речеточец требует воздвижения сердца от слушателей, такового той страсти приличного долженствует употреблять гласа; ибо аще

требует страсти гнева, долженствует произносить глас острый, жестокий, часто усекаемый, ревность прообразующе; аще страсть печали, долженствует произнести глас плачевный, не грубый, не зело громогласный и нескороречный и утекательный и ко умалению приличный; аще же требует страсти страха, долженствует глас произнести краткий, сниженный, и негромогласный, аки бы заикающееся и т. д.". Точное сходство наших правил с правилами иезуитскими отсюда совершенно ясно. И тем не менее, наша школьная декламация, несомненно, резко отличалась от декламации польской; определяется это тремя причинами: 1) несходством национальной речевой интонации, 2) меньшей культурой декламации у нас по сравнению с иезуитами, и наконец, 3) влиянием церковного декламационного речитатива. Мы и в близкое к нам время без труда узнаем питомца семинарии, что же касается XVII—XVIII в.в., то тогда влияние церковности не могло не сказываться тем более. Особенно сильно оно было, без сомнения, в пьесах на темы из св. писания.

В своем стремлении к реализму школьный театр, как в этом легко убедиться при ознакомлении с текстами пьес, прибегал и к пользованию так называемой „характерной“ речи, т.-е. к говорам и акцентам.

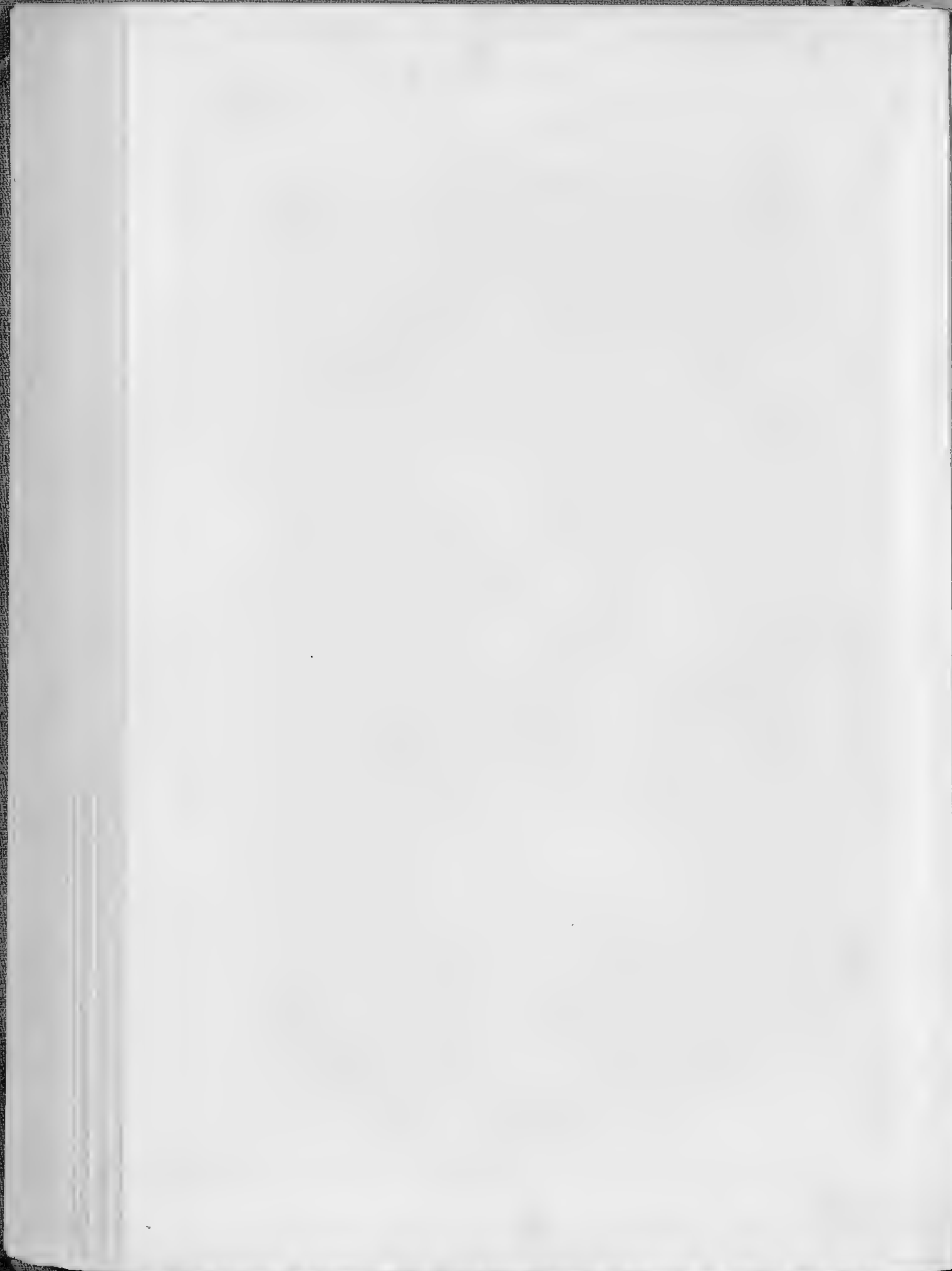
Перейдем к вопросам движения. Пластика школьного актера сложилась под воздействием следующих трех влияний: классического, светского театрального и костюмного, а именно Античное ораторское

искусство точнейшим образом разработало мимику и пластику оратора (т.-е. рук и головы), эти приемы унаследовало иезуитское ораторское искусство и, через его посредство, школьный актер. Не меньшим влиянием пользовались, несомненно, и традиции живописная и скульптурная — античные и современные, также питавшиеся от античности; у нас, в частности, традиция иконописная. Не могли не влиять и театры: средневековый мистериальный и нарождавшийся французский классический; влияние живого примера могло быть много действеннее живописного. Наконец, быть может сильнее их всех влиял театральный костюм (о нем см. ниже). Вообще говоря, школьный театр был театром по преимуществу декламации; жеста и передвижений было сравнительно мало, тем меньше, чем ближе он стоял к формам богослужбным; мы знаем целый ряд пьес, представляющих собою один словесный диалог, не сопровождаемый передвижениями.

Вопросы мимики были тщательно разработаны еще Квинтилианом, а у иезуитов в особенности Каузином. Ланг о ней говорит менее обстоятельно. Общие положения таковы. Лицо, в особенности глаза, „должны отражать душу исполнителя, то настроение, которое он ощущает или должен был бы ощущать в силу содержания пьесы, чтобы таким образом оно возбуждалось в зрителе“. С переменой эмоции лицо должно переходить в другую мимику, однако постепенно. При этом подробно указывается



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНО-БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПРИ ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ
XXVII



какое именно выражение лица должно отвечать тому или другому душевному состоянию.

Общие положения школьной театральной пластики мы находим у того же Ланга: „подобно тому, как душа высказывается в словах, так точно тело выражает свои ощущения в движении членов“. Движения должны быть „построены согласно с правилами изящной игры и не должны быть основаны только на требованиях грубой природы“, хотя в то же время они должны быть простыми, не слишком нарочитыми. Как мы видим, жест школьного театра был условнее речи, впрочем, и от увлечений в сторону красивого балетного движения Ланг считает нужным предостеречь своего актера. „Движения должны отвечать диалогу и смыслу слов“. „Жест (игра) должен предшествовать речи. Актер, прежде чем отвечать на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог понять, что происходит в душе актера и что он скажет затем словами. Когда актер начнет говорить на новую тему, он должен присоединить к тому и соответствующую игру“. Оговорив общие положения, Ланг подробно останавливается на движении отдельных членов. Больше всего внимания он уделяет движению ног. Ступни не должны стоять параллельно, стоять надо носками врозь; Ланг предлагает называть это „сценическим крестом“; соблюдать его необходимо во всех случаях: ходит ли, стоит ли, или сидит актер. Ноги не должны стоять

прямо, ровно и параллельно, следовательно, актер не должен становиться к публике фасом. Одна нога должна быть слегка выдвинута, другая, наоборот, отведена назад. Далее Ланг предлагает правило „сценического шага“. Как мы увидим, такой шаг применялся с достаточной точностью во всех „ко-стюмных“ пьесах в течение всего XVIII и XIX в.в. „Сценический шаг содержит в себе три или четыре шага, при чем актер должен ступать, сохраняя... сценический крест... Если актер, будучи на сцене, хочет перейти с одного места на другое, то он должен сначала отвести несколько назад ту ногу, которая стояла впереди и затем ее выдвинуть снова вперед, но дальше, чем она была раньше, затем идет вперед другая нога, затем снова первая. После четвертого шага надо сделать паузу и пятый шаг строить так же, как и первый, т.-е. снова сперва отводя впереди стоящую ногу назад“. В заключение Ланг оговаривается, что правило креста и сценического шага в школьном театре было общепринято. Правило это знал и русский школьный театр (Амфион 1692).

Тщательно разработаны были вопросы жеста. Движения всей руки, локтей, кисти и пальцев описываются порознь и подробно. Главная работа падает на правую руку, левая ей только помогает. При обычном разговоре правая рука слегка вытянута, пальцы должны быть развернуты в порядке постепенном от указательного к мизинцу, движения

должны идти от плеча к кисти, локти не должны быть прижимаемы к корпусу, кисть не надо сжимать в кулак, нельзя ударять ладонь об ладонь, чистить ногти, чесаться и т. д., и т. д. И, наконец, так как каждому движению души отвечает свой жест, Ланг подробно говорит о том, какое именно движение применимо в том или в другом случае.

Помянутая нами русская риторика останавливается именно на последнем вопросе: „яко долженствует глас приличный каковым страstem сердечным произносить, сице и действием“.

Из сценических движений пляска была широко распространена в школьном театре. Пляска была, однако, хорической: плясал хор под музыку, при чем под пляской, собственно, разумелось своеобразное мерное пластирование — строились круги, полукруги и прямые шеренги, и передвижения — преимущественно с востока на запад и обратно, но не более. Г. Конисский (*Praecepta de arte poetica*) определяет танец хора как „некоторую художественную и стройную поступь и телодвижение, приспособленное к тому, что поется“. Исключительно ценна дошедшая до нас зарисовка положений хора в комедии Иосифа Патриарха (Н. Петров. Иск. литер.). Пользовался театр также массовыми сценами реалистического характера: на сцену выводились процессии, сражения и др. подобные действия.

Что касается *mise en scène*, то, указав приемы походки, Ланг переходит последовательно к сцени-

ческому повороту; выйдя на сцену, лицо следует обращать к зрителю, независимо от поворота корпуса; при диалоге надо помнить, что он ведется для публики и потому на сцене говорящий должен стоять всегда глубже слушающих и обращаясь наполовину к ним, наполовину к зрителю. Главное действующее лицо занимает главную среднюю часть сцены, второстепенные — располагаются по сторонам. Это правило знала и русская пиитика (Амфион 1692).

6. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Покончив с игрой актера, перейдем к устройству сценической площадки и к вещественному оформлению спектакля. Надо различать простые классные выступления и театральные в полном смысле. В последнем случае сценическая площадка представляла собою трапециодальный четырехугольник, снижающийся и расширяющийся к публике; пол сцены расчерчивался параллельно и перпендикулярно рампе пересекающимися чертами для облегчения ориентировки актеров и хора при передвижениях.

Освещение сцены было двоякое: если спектакль шел под открытым небом, то естественное, если в закрытом помещении, то свечное. Сарбевский отдает предпочтение последнему, так как, во-первых, при этом зритель бывает более сосредоточен, во-вторых, при этом выигрывают декорации и костюмы и, наконец, в третьих, это придает спектаклю

некоторую таинственность и внушает публике „священный трепет“. При этом необходимо 1) чтобы свет падал на сцену и 2) не был виден зрителю, что и достигается укреплением подвесных светящихся точек за щитом матерчатым или декоративным (подвесной софит на первом плане). Из световых эффектов, применявшихся школьным театром, особо интересны китайские тени — „умбры“, представлявшие собою проецирование на экран теней актеров позади их стоящим источником света. Широко применялись: молния, пламя, пожары и пр.

Декорации были, повидимому, двух родов. Сарбевский описывает четырехгранные теллари (призмы, вращающиеся на вертикальной оси с нарисованными на каждой грани иными декорациями) по три с каждой стороны площадки; на рисунках же у Ланга мы видим систему подвесных кулис. Задняя декорация в обоих случаях представляла собою вращающуюся на „пятах“ или подвесную завесу. При этом, в противоположность единым произвольным декорациям классического французского театра и симультанным декорациям средневекового, школьный театр заботился о том, чтобы „обстановка сцены походила на естественную обстановку места, где такое действие могло бы разыграться на самом деле и чтобы вся сцена, по своим декорациям, представляла то лес, то огонь, то воздух, то площадь, то вход во дворец“. Что же касается старейших классных спектаклей, то они ограничивались просцениумом, на заднем

плане которого, на колоннах, вешались драпировки, откуда выходили и куда скрывались актеры.

Кроме декораций, школьная сцена знала и станки („конструкции“). Эти последние были позаимствованы ею, как и вертепом, у средневекового мистерияльного театра и представляли собой два этажа: верхний изображал небо, нижний — землю, по сторонам которой размещались рай и ад.

Чем школьный театр щеголял в особенности — это машинным искусством. Системой особых противовесов, укрепленных на рычагах, спускали с неба облака, богов, трон, кресла и пр. Для похищения действующих лиц в преисподнюю применялась система люков; подъемник устраивался или на пружинах, или на противовесах. Специальное устройство применялось для воспроизведения волнующегося моря. Меблировка была очень скудной и традиционной. Мы находим: неизменный престол во дворцах, столы с посудой для пиршеств, постель, жертвенник, камень и немного другое.

Характер костюма улавливается с трудом: мы не знаем ничего ни о покрое, ни о материале. Центр тяжести костюма состоял в атрибутах, обычно традиционных, хотя нам известны и небольшие отступления. Атрибуты заимствовались из популярных иконописных и живописных материалов и носили, обычно, характер эмблем и символов. Например, Истина и Справедливость имели в правой руке меч, в левой — весы, Вера и Религия изобра-

жались девушкой в белом с крестом в правой руке и чашей в левой и т. д. Словарь подобных атрибутов был разработан очень тщательно. Против чего школьный театр восставал яростно — это против перчаток: последние, по его мнению, лишали руку выразительности, и потому не должны были применяться (полемика с театром придворным).

Наконец, о гриме школьного актера можно сказать только вскользь: употреблялись парики, бороды и усы.

7. В Ы В О Д Ы

Итак, школьный театр, выросший в стенах духовной школы, закончил театрализацию церковного обряда; имеем: 1) литургию, 2) богослужение страстной недели и развитые обряды типа Пещного действия и 3) рождественские, пасхальные и агиографические пьесы.

Возникший в условиях складывающегося буржуазного быта, он первый на нашей почве отмежевал актера и сцену от зрителя и зрительного зала; он же первый привел нас к определенному сценическому образу и у драматурга, и у актера. Характерно, при этом, что, выполняя школьно-учебную задачу, он создал и стройную теоретическую систему театра, правда, не самостоятельную, но зато охватывавшую все явление в целом.

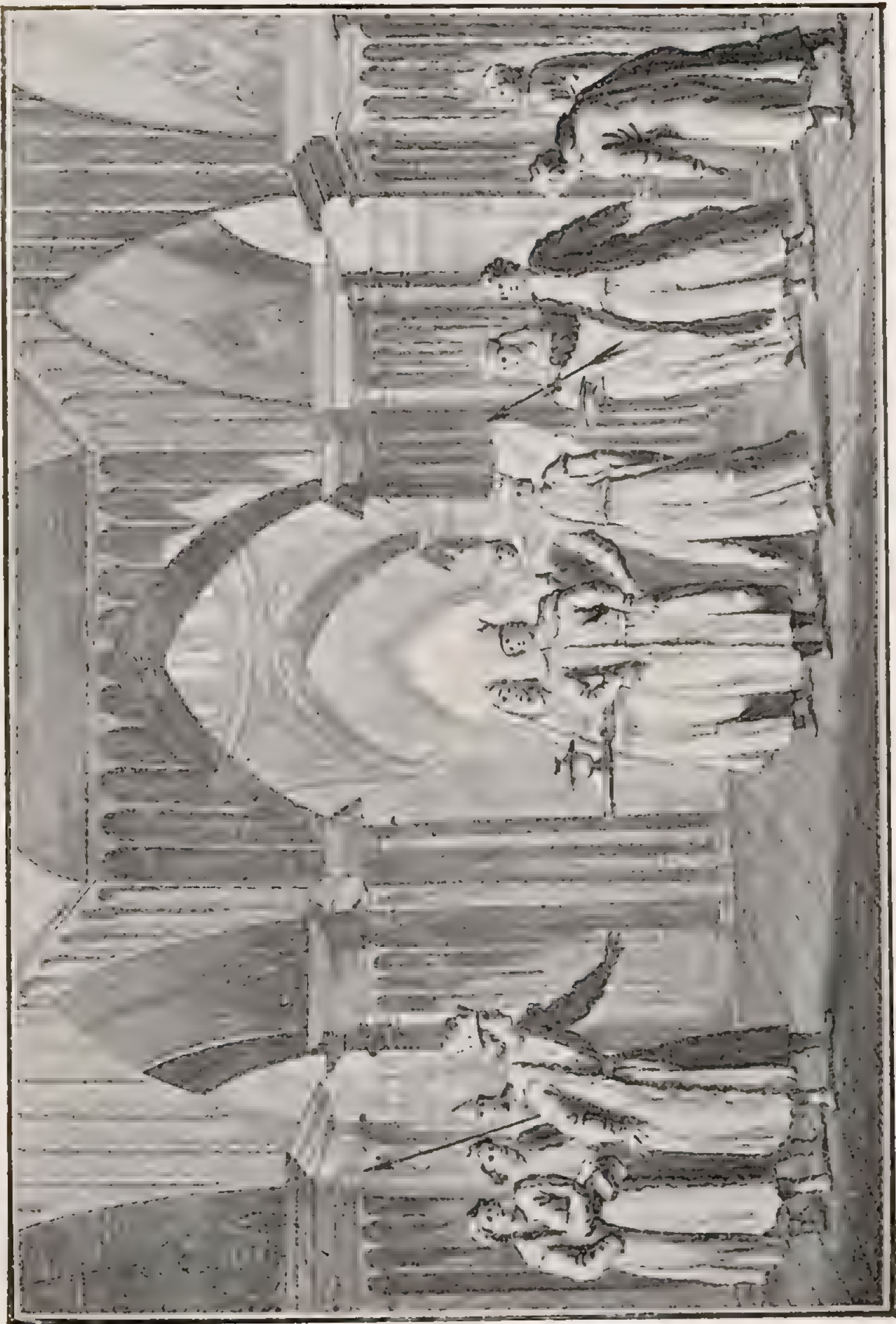
Школьный театр вырос в учреждениях, состав которых комплектовался из городской торговой

буржуазии по преимуществу и был рассчитан на такую же аудиторию, независимо от того, были ли это драмы циклов пасхального и рождественского или исторические и панегирические. Присутствование на иных спектаклях городской знати дела не меняло.

8. Н Е М Е Ц К И Й Т Е А Т Р

Совсем на иной почве вырос и иным путем пришел к нам немецкий театр: создан он в мелко-буржуазной среде немецких земель, а у нас был вызван потребностью двора, раньше других общественных слоев усвоившего формы нарождающегося буржуазно-капиталистического быта, где и продержался до тех пор, пока двор не вернулся к старым феодальным традициям, после чего театр этот снова оказался в городских низах, в привычной для него обстановке. Чтобы понять его характер, нам нужно вернуться к истории русского скомороха, именно к тому моменту, когда, столкнувшись с западным игроком, он оказался вынужденным уступить ему часть поля своей деятельности.

Скоморохи всех видов: шуты, музыканты, бахари, карлы, вожаки медведей и пр. состояли при дворе царей и бояр в штатах на ряду со всякой другой челядью, для обслуживания его нужд, именно для „потешного дела“. Потребность в потехе росла при дворе вместе со светской властью в целом, и в год избрания Михаила Романова на престол, по царскому



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ ЕКАТЕРИНЫ II „НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОЛЕГА“

XXVIII



указу, было сооружено первое театрално-увеселительное здание в России — Потешная Палата. (см. Забелина. „Быт царей“ М. 1915. гл. V.). Замена русского мастера „немецким“ шла сплошным фронтом: иноземные литейщики, зодчие и т. д. заменяли русских во всех тех областях, где требовалась искусная работа.

В этом сплошном фронте нашел себе место и иноземный игрец-потешник. Вторая четверть XVII века изобилует именами немецких игроков при русском дворе: здесь и органного дела мастера Анс и Мелхарт Лун, и поляк Юшка Проскура, и канатный плясун немчин Иван Семенов Лодыгин, и немчин Юрий Воин-Брант, и немчин Иван Ермис (или Юрмис), и, наконец, какой-то князь Ян. Это были актеры синтетического типа, на все руки мастера, и, начиная от игры на иноземных „стрементах“, гимнастических представлений, исполнения разнообразнейших комедий, вплоть до соколиной охоты, они делали все возможное. Доподлинно известно, что у них были русские ребята в обучении; в 1638 г. уже выступали в „потехе“ „метальники“ (прыгуны) Макарка и Ивашка Андреевы, ученики Лодыгина, который вообще учил „по канатам ходить и танцевать и всяким потехам, чему он сам умеет, пять человек, да по барабанам выучил бить 24 человека“.

На первый взгляд кажется, что между всем этим и немецкими спектаклями последней четверти XVII века нет ничего

общего, на самом же деле это только разные фазы развития одного и того же явления. Из истории этого театра на материке известно, что с XVI века вплоть до тридцатилетней войны искусство актера состояло сначала исключительно, а затем преимущественно из музыки, пения, танцев, гимнастических упражнений, фокусов, жонглирования и разных шутовских выходок.

Борьба старого с буржуазными новшествами имела резко обостренный характер. В этой борьбе зачастую на время старые начала брали верх; это мы видим и на театре. Последние годы царствования Михаила Федоровича и первые годы царствования Алексея Михайловича были ознаменованы реакцией. Потешная палата запустовала. В 1648 г. по всем городам были разосланы царские грамоты с крепким приказанием читать их всюду, где только собирався народ. В этих грамотах снова предавались изгнанию и проклятию всякого рода бесовские действия, глумотворства, скоморошества; музыкальные инструменты приказывалось жечь без остатку, что, между прочим, и было торжественно выполнено в самой Москве. Царская свадьба этого года резко отличалась от веселой свадьбы Михаила Федоровича в 1626 г.: вместо иноземных игроков царя услаждали только церковные певчие.

На судьбах театра этого времени безусловно отражалась и все растущая борьба между светской и церковной властью; церковь с трудом расставалась со своей монополией на театр, понимая все значение его как орудия в этой борьбе. До сих пор полагали,

что возврат к иноземной театральной потехе произошел под влиянием женитьбы царя на Наталии Нарышкиной, родственнице одного из передовых бояр своего времени, Матвеева. Однако, женитьба эта относится к 1671 году, между тем как первая известная нам попытка привлечения новых иноземных актеров относится к 1660 году. Внешний повод для нового поворота к западничеству дала, несомненно, польская война; между 1654 и 1667 гг. царь побывал в Витебске, Полоцке, Могилеве, Ковно, Гродно и, что особенно важно, в Вильно и, среди всех прочих впечатлений, не мог не вынести впечатлений театральных. Именно с этого времени и начинаются всяческие новшества в придворной жизни; в эти годы выписывается к русскому двору ряд живописцев и пр. Да и к тому же русские послы, побывавшие во Флоренции в 1658 г., привезли оттуда рассказ о виденных ими спектаклях. В результате всего этого, в конце 1660 г. царь и поручил англичанину Ивану Гебдону выслать из-за границы „мастеров, чтобы птицы пели на деревьях, также и люди играли в трубы... мастеров комедию делать“. Чем эта попытка окончилась — неизвестно, но в ближайшие же за сим годы вырастают новые и новые обстоятельства: в 1664 г. устраивается, вероятно, не первый и не единственный в своем роде, спектакль в немецкой слободе в Посольском доме; в 1668 г. русское посольство видит в Париже комедию „Coups de l'Amour et de la Fortune“

и Амфитриона при участии самого Мольера, и представления циркового наездника. Правда, еще в XV веке суздальский епископ Авраамий видел спектакли во Флоренции. Еще в 1635 г. русские послы видели в Польше комедию „Юдифь“ и в 1637 г. смотрели какую-то „комедию, а по-русски потеху“ (знаменательна наша терминология; сравни: Потешная палата, Комедийная хоромина). Их значение учесть трудно, но позднейшие впечатления с несомненностью резко подталкивали дело развития нашего театра. Женидьба на Нарышкиной и возвышение женатого на англичанке боярина Матвеева ускорили это развитие. В 1672 году молодая царица ждала первого ребенка, и к предстоящим торжествам царь решил во что бы то ни стало организовать театр. Заметим: немецкий театр и на этот раз возник у нас из потребности царского двора, стремившегося к большей пышности придворного быта. (Для дальнейшего см. С. Богоявленского: „Московск. т. при Алексее и Петре“, П. Морозова: „История русского театра“ и сборник „Старинный спектакль в России“ Л. 1928). Приняв такое решение, двор принял и все зависевшие от него меры: стал налаживать театр местными силами и послал за актерами за границу. В этих событиях, относительно широко известных, следует оттенить ряд существенных моментов. 10 мая 1672 г. состоялся приказ устроить театр, „где быть комедии“, на чердаках у боярина Ильи Милославского (теперешнее здание

Потешного дворца); из описания отпущенного материала видно, что театр уже был почти готов, а следовательно, что спектакль предполагался вскоре же. Не должен ли это был состояться спектакль школьный? Во всяком случае на этот раз готовились не к спектаклям Грегори и не к спектаклям выписываемых из-за границы актеров, ибо пастору немецкой слободы Грегори было указано учинить комедию только 4 июня, указ полковнику Николаю фан Стадену ехать в немецкие земли за актерами относится к 15 мая, а выехал он из Пскова только 2 июня. Далее, Стадену было поручено среди длинного ряда всевозможных мастеров найти „2 чел. трубачей самых добрых и ученых 2 чел., которые б умели всякие комедии строить“, а два человека — это еще не труппа, это или только режиссеры-инструктора, или такие же синтетические игроки, как и знакомые нам Лодыгин и его современники, или, наконец, это комедианты кукольные.

Только на месте, именно в Риге, Стадену удалось найти целую труппу в 14 чел., из коих „отобралось“ 8; они соглашались ехать в Москву, говоря „буде то число на Москве объявится мало, мочно де и тамо прибавить“, т.-е. рижские актеры дают все основания полагать, что актеры были и в самой Немецкой Слободе; договаривал он и певицу Анну Паульсон из Копенгагена. Русский двор ухватился за мысль получить целую труппу, но, как известно, переговоры окончились неудачей: немцев не отпу-

стили со службы, и Стаден привез в Россию только музыкантов.

Пока шли переговоры Стадена, совершенно независимо от них, организовались спектакли в Москве. 30 мая царица родила царевича Петра. По этому случаю, 2 июня, царь давал боярству и дьякам пиршество, а 4 июня указал „иноземцу магистру Ягану Готфриду (Грегори) учинить комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь и для того действия устроить хоромину“; очевидно, театр у Милославского не годился. Почему выбор пал на Грегори, понять трудно. Правда, это был очень образованный и умный человек, но ведь этого ещё было мало. Современник иностранец записал: „неизвестно, каким образом вдруг обратились к пастору магистру Грегори, якобы он может написать комедию. И, волей-неволей, выбирая между царским гневом и милостью, ему пришлось этим заняться“. Царский выбор мы склонны объяснить следующим образом. После ещё недавних гонений на театр, царь, узнав, что при других европейских дворах употребляются разные игры, танцы и пр., пожелал их завести и у себя и обратился за советом и, очевидно, за разрешением к своему духовнику, протопопу Андрею Савинову. Савинов отвечал, что, если бы это дело было богомерзким, то и другие христолюбивые государи их у себя не дозволяли, между тем и при Палеологах таковые игрища церковь не возбраняла, и они отправлялись в Царьградских палатах. Но и после

того царь сперва не хотел, чтобы применялась в театре светская музыка, „как вещь новая и некоторым образом языческая“. Несомненно, именно поэтому он обратился не к простому иностранцу, а именно к пастору и велел ему играть не какую бы то ни было комедию, а именно на библейскую тему. Реакционная церковь, даже несмотря на то, что „все против письма (т.-е. св. Писания) учинено было“, негодовала, говоря, что от создания света не было видано таких „невместных“ человеку вещей.

Тема об Эсфири выплыла по разным причинам: это была одна из широко популярных на Западе, и в ней была некоторая аналогия тогдашней придворной конъюнктуры: роль Эсфири походила на роль царицы Наталии во время ее избрания в невесты, а роль Мардохея — на роль ее родственника и воспитателя, боярина Матвеева.

Ту же идею — посрамление гордыни и торжество невинно угнетенных — развивала и другая драма — „Иудифь“.

Итак, театр немецкий второго периода начался, как и театр школьный, на тему религиозную, что их до известной степени объединяет.

Будучи не в состоянии один справиться с возложенной на него задачей, Грегори окружил себя целой группой помощников. Ближайшими его сотрудниками были немцы: учитель Юрий Михайлов Гибнер и Яган Пальцер; сотрудником Грегори называет себя и учитель Лаврентий Рингубер.

Писали ли они для театра новые пьесы — неизвестно, вернее просто — напроосто они лишь приспособляли имевшиеся у них оригиналы; делали это: сам Грегори, Рингубер и Пальцер; перу последнего (а не Грегори) принадлежали комедии — Артаксерксова, Олофернова и Товийная: „те комедии немецким письмом писал он один“. На русский язык переводил их Иван Енак. Режиссерско-педагогическую работу вели: Грегори, Рингубер, Гибнер, Пальцер и позднее Иван Федоров Волошенинов. Актеры, как мы увидим ниже, были сперва только немецкие, а затем и русские, почему и учили их *et germanice et slavonice* — каждого по-своему. Соответственно и спектакли шли сперва на немецком, а затем на русском языках. Балетным учителем и премьером был инженер Николай Лим. Декорации писали: родственник Гибнера, строитель царских садов, перспективного дела мастер Петр Энглес в сотрудничестве с Яганом Вандером и четырьмя русскими; по костюмерной и бутафорской части были Тимофей Тимофеев Гасенкрух и переводчик Андрей Виниус.

Исполнителями сперва были дети служилых и торговых иноземцев в числе 60 чел. Среди них был, между прочим, будущий лейбмедик Петра I и первый президент Академии Наук Блюментрост. Получали они, как актеры, по 4 деньги в день, обучение происходило в школе в немецкой слободе. В одном из немецких спектаклей участвовал также, вероятно

в интермедии, немец балансер и фокусник, о хитрых штуках которого сохранилось свидетельство современника. (А. Лизек. Сказания...)

При их участии 17 октября 1672 года были открыты спектакли постановкой помянутой Есфири (иначе: Артаксерксова действия). „Пораженный зрелищем, царь проглядел целых десять часов, не вставая с места“, после чего щедро наградил актеров. Они же на масленой 1673 г., между 2 и 9 февраля, играли комедию Юдифь. Но вот, 16 июня состоялся царский указ отослать к Грегори в обучение ребят русских в числе 26 чел. Царь, очевидно, предпочитал слушать в театре речь русскую. Получали они за участие в спектаклях тоже по 4 деньги в день. Немцы играли затем попеременно с русскими, при чем при жизни Грегори была сыграна еще комедия о Товии. Грегори умер 16 февраля 1675 г. и в качестве руководителя театральным делом его заменил знакомый нам Гибнер, которому еще 25 января была поручена постановка Темир-Аксаковой комедии. Кроме того, за этот период были сыграны комедии: Иосифова, Егориева и Адамова, а также балет Орфей.

При постройке театра „над аптекой“ в начале 1673 года были сделаны четыре „балеты“, крашенные голубцом, а в конце 1675 и начале 1676 говорится о привлечении к комедиинному делу нового лица — инженера Николая Лима, которому и были отданы сперва 10, а затем 20 чел. для обучения танцам; для

постановки им шились специальные костюмы. В то же время в записках одного из современников, Рейтенфельса, уехавшего из Москвы в 1673 г., мы узнаем, что на масленой в субботу (какого года?) был дан балет Орфей, который он подробно и описывает. Узнав, что при иностранных дворах устраиваются для развлечения разные игры, танцы и прочие удовольствия, царь однажды приказал поставить какую-то французскую пляску. По краткости данного семидневного срока, сладили спектакль, как смогли; костюмы, новизна зрелища, магическое слово „иностранное“ и стройность неслыханной до того музыки говорили перед русскими за актеров, доставили зрителям полное удовольствие и заслуживали удивления... Во время представления царь сидел перед сценою на скамейке, для царицы с детьми был устроен род ложи, из которой они смотрели из-за решетки или, вернее, через щели между досок, бояре — больше никого не было — стояли на самой сцене. Орфей, прежде нежели начать пляску между двух подвижных пирамид, пропел похвальные стихи царю (пролог). Оркестр состоял из музыкантов, привезенных Стаденом, органиста Симона Гутовского и дворовых людей боярина Матвеева; дирижировал сам полковник Стаден. Изо всего этого с несомненностью следует, что балетные представления, вообще, давались не раз. Постановками руководил и несомненно в них участвовал Лим. Как видно, эта затея развивалась параллельно драматическому

театру, хотя среди танцоров мы встречаем все тех же русских ребят.

По какой причине неизвестно, но рождественским постом во главе театрального дела было постановлено новое, стороннее лицо: бывший преподаватель Киево-братской, а затем Смоленской духовной школы—Стефан Чижинский, по его собственным словам, человек опытный в театральном деле; под его руководством были поставлены две комедии: о Давиде с Голиафом и о Бахусе с Венусом. 30 января 1676 г. Алексей Михайлович умер, а 15 декабря Федор Алексеевич указал палаты, занятые под комедию, очистить, а все театральное имущество свезти на двор Никиты Романова. Этим заканчивается второй период „немецкого“ театра в России.

В ближайшие за сим годы немецкого театра нет. Только в 1698 и 1700 гг. мы встречаемся с несколькими кукольными актерами, трое из которых были посланы „показывать“ свое мастерство на Украину, а четвертый, Иван Сплавский, в 1701 г. был послан в Данциг снова для найма актеров. Этим посольством открывается третий период в истории немецкого театра в России. Посылая Сплавского за актерами, Петр I, несомненно, имел в виду пригласить актеров славянских, ибо не успели они приехать, как был задан вопрос, говорят ли они польски. Однако, Сплавский после двукратной поездки—в 1701 и 1702 гг., принял сроком на два года в Данциге труппу немецкую некоего Иогана

Кунста с 8 чел. его учеников. Труппа прибыла в Москву в июне 1702 года. Для их спектаклей тотчас же велено было отвести палату во дворце, „где бывала наперед сего комедия“, однако Кунст заявил, что она слишком для него мала и потому в октябре было велено построить большой театр на Красной площади ($20 \times 12 \times 6$ сажень), а временно приспособить театрум и хоры в большой палате, в доме генерала Лефорта, где, как известно, происходили, обычно, царские кутежи. Когда именно начались немецкие спектакли и каков был их первоначальный репертуар — мы не знаем. Для нас интересно то, что, хотя по договору Кунст и не был обязан учить актерскому искусству русских ребят, однако в начале октября того же 1702 г. ему были даны 19 человек „разных приказов подъячих“, „чтоб он их комедиям всяким учил с добрым радением и всяким откровением“.

Ребята были отданы Кунсту, „чтоб им те комедии выучить в скорых числах“, а 24 октября было приказано „в скорости, как мощно“, именно в 3-х недельный срок, „новую комедию о победе и вручение крепости Орешка великому Государю составить“; вместе с тем Кунста заставляли его „комедии отдавать и переводить“. Из документов совершенно ясно, что русский двор, вообще, стремился использовать его максимально; спектакли на немецком языке и пьесы немецкие не нравились русским, да и никак не были им понятны; после того как выясни-

лось, что труппа не владеет польским языком, ее, видимо, только терпели. Кроме того, по неопытности не понимали подчас справедливых требований Кунста; наконец, русские ребята были недисциплинированы и вели себя очень неважно. Отсюда непрерывные недоразумения с Кунстом. Когда в конце 1703 года он умер, обучение русских актеров было поручено вдове Кунста и актеру Иоганну Бендлеру. Наконец, в марте 1704 г. во главе театрального дела мы находим уже новое лицо—комедианта Отто Фюрста. Между ним и русскими актерами шли постоянные распри: комедианты жаловались, что „которые комедии они, комедианты, выучили,—и те комедии, за нерадением его в кумплиментах и за недознанием в речах действуют не в твердости, для того, что он, иноземец, их русского поведения не знает“.

Спектакли русских актеров, учеников Кунста, начались, повидимому, только 14 декабря 1702 года, и за конец года было сыграно никак не больше трех комедий: на взятие Орешка, о Геновеве и о крепости Грубетона. Из документов ясно, что главные роли в последних двух пьесах играл Роман Амосов, и что Буслаев состоял помощником Кунста: следил за аккуратным посещением русскими занятий Кунста, наказывал их „за невежество“ и исправлял „речи их учения“. Комедии сопровождались музыкой, так как, по словам Кунста, „яко тело без души, тако комедия без музыки состояти не может“. Мало того, в феврале 1704 года было велено Фюрсту „при-

готовить в комедию для действия для спевания по немецки жену генерального лекаря Гермину Пагенкампф и ее сестру Иоанну фон Виллинг“. Опыт этот, повидимому, затем не повторялся, хотя „тот год они в комедии были и действо свое по чину отправляли“.

После смерти Кунста был сыгран еще ряд пьес; всего за этот период мы знаем их 15. Театральное дело под конец пришло в упадок и окончательно замерло в 1707 г., после чего весь театральный инвентарь был отправлен частью на театр, устроенный сестрой Петра — Наталией Алексеевной — в селе Преображенском, а частью в дом рязанского митрополита Стефана Яворского.

Особо знаменательным в деле организации Петровского театра этого периода является то, что он был не дворцовым, а публичным, о чем и вывешивались к городским воротам царские указы. Из них мы узнаем, что спектакли шли на русском и немецком языках, при чем по понедельникам и четвергам при тех комедиях играла инструментальная музыка; чтобы облегчить доступ в театры, в спектакльные дни кремлевские ворота оставались незапертыми до 9 час. вечера и с проезжающих под воротами пошлины не брали.

После ликвидации театра Кунста-Фюрста, наряду со школьными спектаклями, шли спектакли при дворе у Наталии Алексеевны, у царицы Прасковии Федоровны в Измайлове, где этим делом

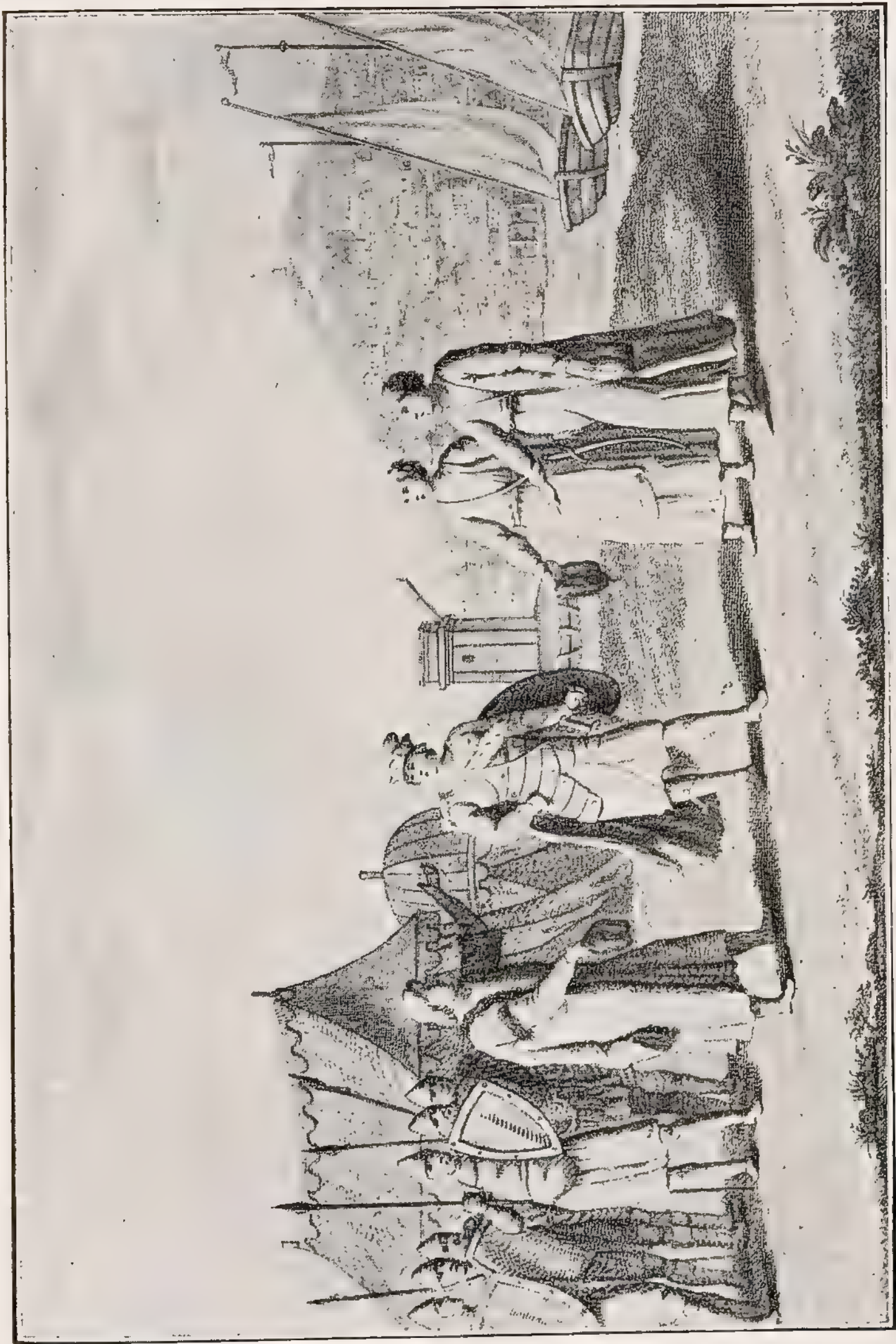
занималась ее дочь Екатерина Ивановна. Силы были частью любительские, частью же, быть может, и профессиональные. Спектакли устраивались и в светских школах — в госпитале доктора Бидлоо и в навигацкой школе. Переехав в Петербург, Наталия Алексеевна завела театр и там.

Под конец своего царствования, в 1720 г., Петр снова сделал попытку пригласить в Россию актеров, „которые умеют говорить по-славянски или по-чешски“, но эта попытка снова не удалась. И в этот четвертый период истории немецкого театра в России мы снова встречаем у нас труппу немецкую, да к тому же еще полуциркового типа, с Иоганном Эккенбергом, по прозвищу *Starke Mann*, во главе. Он играл в Петербурге в 1719 и 1723—1724 гг. (см. нашу статью „Комедиант Манн“ — Ежегодник Имп. театр. 1913 II). Но Эккенберг не обучал уже русских ребят и играл со своей труппой только на немецком языке. Однако, мы еще раз вернемся ниже к тому же немецкому театру — это когда в царствование Елизаветы Петровны начинаются „вольные“, рассчитанные именно на низовую аудиторию, спектакли труппы Зигмунда, Гильфердинга и Сколари. Этот пятый период имеет свои особенности, что и заставляет нас говорить о нем отдельно.

9. ЭВОЛЮЦИЯ „НЕМЕЦКОГО“ ТЕАТРА НА ЗАПАДЕ

Театральный стиль, называемый нами „немецким“, представляет собою явление сложное и по составу

и по истории своего развития. Начался он на континенте во второй половине XVI века, когда, на смену местным народным синтетическим играм, появились английские профессиональные актеры. Мастерство их заключалось в музыке, танцах, гимнастике и представлении разных комедий, трагедий и „историй“. В Нидерландах и в Германии при этом произошло то же, что мы наблюдаем во второй четверти XVII в. в нашей Потешной Палате: английские комедианты ограничили арену деятельности местных шпильманов, отняв у них города и, особенно, придворную службу. Лишь постепенно шла ассимиляция: английскими комедиантами начали именоваться немцы, которые переняли их искусство. „Английские“ комедии представляют собою драматизацию эпического рассказа на тему из священной или светской истории, развивающейся при участии дурацкой персоны и изобилующей нагромождением ужасных кровавых сцен, разнообразнейших театральных эффектов, представлений акробатов, фокусников, музыки и пляски. Тридцатилетняя война 1618 — 1648 г.г. резко изменила немецкую жизнь, а с нею и немецкий театр: в то время, как мелкобуржуазная среда продолжала жить жизнью старой и театром старым, крупная буржуазия, вместе с аристократией и двором, начала тяготеть к французским обычаям, и французский классический театр стал влиять на традиции старого немецкого. В итоге образовался стиль смешанный; в нем нашли себе



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПРИ ЕКАТЕРИНЕ II
XXIX

место и другие влияния: итальянская народная комедия, комедия Мольера и школьный театр. Различные местные условия способствовали преобладанию то того, то другого влияния. Основной тип драматического произведения этой эпохи — так наз. Haupt und Staatsactionen.

В них „шут и король, герой и его карриатура, трагический пафос и остроумие идут рука об руку“. И все это переплетается волшебством и превращениями, машинами и летаниями, снами и привидениями, танцами, сражениями, хорами, ариями, иллюминацией и фейерверками.

Одним из самых ярких деятелей немецкого театра этой эпохи был лейпцигский магистр Иоганн Фельтен, знаменитая труппа которого создала целую эру; его театр был первым по времени придворным театром. Именно с этим Фельтеном вел переговоры о приезде в Россию фан Стаден: приговаривал он „царского величества экомедиантов магистра Фелтона да Чарлуса с товарищами, 12 человек“; они запросили по 50 руб. от спектакля и право играть за деньги „перед всякими людьми“; устройство здания и проезд ложились на счет казны; монтировка спектаклей — на счет труппы. Переговоры, как известно, не кончились ничем.

10. „НЕМЕЦКИЙ“ РЕПЕРТУАР В РОССИИ

Выше мы разбили историю „немецкого“ театра в России на несколько периодов. Прежде чем пере-

ходить к анализу театрального стиля в целом, бросим беглый взгляд на репертуар. Репертуара первого периода мы не знаем вовсе; ко второму периоду относятся девять пьес и один балет (Орфей); из них до нас дошли тексты четырех. Все эти пьесы не представляют собою произведений самостоятельных, но являются лишь приспособлением не вполне очевидных нам немецких оригиналов. При этом, комедии об Иосифе и Иудифи, а затем, очевидно, об Егории, о Товии, о Давиде с Голиафом и об Эсфири, представляют собою типичные духовные драмы школьного театра; это вполне понятно, если принять во внимание школьную подготовку Грегори, Рингубера и Чижинского; комедия об Адаме и Еве очень напоминает современные ей немецкие народно-духовные пьесы, так называемые „райские действия“, построенные по традициям средневековых мистерий и моралитэ. Особняком стоят комедии: о Баязете и Тамерлане и о Бахусе с Венусом. Первая из них, повидимому, написана Гюбнером и приближается к типу английских комедий как по своему строению, так и по реалистическому направлению; последняя идет еще дальше; содержание ее было, повидимому, более чем игривого характера. О балете мы можем только сказать, что ему предшествовал текстуально дошедший до нас пролог и что в нем применялись известные на Западе пляшущие пирамиды.

Итак, традиции театров средневекового, школьного и английского складывают репертуар второго

периода. К третьему периоду относятся пятнадцать пьес, из которых до нас текстуально дошли лишь шесть: 1 — О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух Фридрих фон Поплей. 2 — Дон Педро, почитанный шляхта и Амариллис, дочь его. 3 — Принц Пикель-Гяринг, или Жоделет, комедия, самый свой тюрьмовый заключник. 4 — Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския. 5 — Порода (рождение) Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер и 6 — О Баязете и Тамерлане; остальные девять в тексте до нас не дошли. Из них, однако, следует отметить комедию Мольера „О докторе битом“ и две пьесы сочинения одного из учеников Кунста Семена Смирнова, являющегося таким образом первым русским светским драматургом О Тенере, Лизеттине отце-винопродавце, и о Тонвуртине, старом шляхтиче с дочерью. Комедия о Баязете и Тамерлане, знакомая нам по истории театра второго периода, по свидетельству современника, игралась еще и в 1742 г. учениками московской госпитальной школы. Все эти пьесы легли в основание репертуара всего последующего русского низового театра, о чем речь идет ниже.

Одной из причин неуспеха театра Кунста у Петра I было, вероятно, то обстоятельство, что он своим репертуаром никак не отвечал требованиям политической агитации и пропаганды.

Анализируя „немецкий“ театр с точки зрения методов театрализации, мы видим, что, хотя в дни Грегори наблюдалось некоторое смещение стилей, однако, театр „немецкий“, как таковой, проникнут глубоко реалистическим, хотя и крайне схематически выражаемым направлением, что он вовсе не пользуется методом олицетворения, столь распространенным в театре школьном. И, в то же время, методы воспроизведения и перевоплощения являются в нем наиболее распространенными. О методах соединения и разложения мы и не говорим, ибо раньше было указано, что они оба неизменно присутствуют во всех театральных стилях и жанрах.

11. ИСКУССТВО „НЕМЕЦКОГО“ АКТЕРА

Располагая достаточно обширным материалом для суждения о принципах „немецкой“ драматургии, мы, к сожалению, не имеем таких данных относительно теории искусства „немецкого“ актера. Этот театр не вышел, как школьный, из недр учебного заведения и не основался на принципах, точно сформулированных и письменно изложенных. Странствующие труппы, особенно в целях сохранения монопольного пользования, не всегда записывали свои пьесы — тем менее их интересовало записывать правила игры. Эти последние складывались на самой практике, вырабатывались на основании традиций недавнего прошлого театра и при том театра

народного. Поэтому судить об искусстве актера этого театра приходится почти исключительно на основании сценического анализа репертуара. Это тем более целесообразно, что „немецкая“ пьеса складывалась под влиянием требований театра, сцены, приемов игры, а не наоборот — принцип, наблюдающийся, обычно, именно у „народного“ театра.

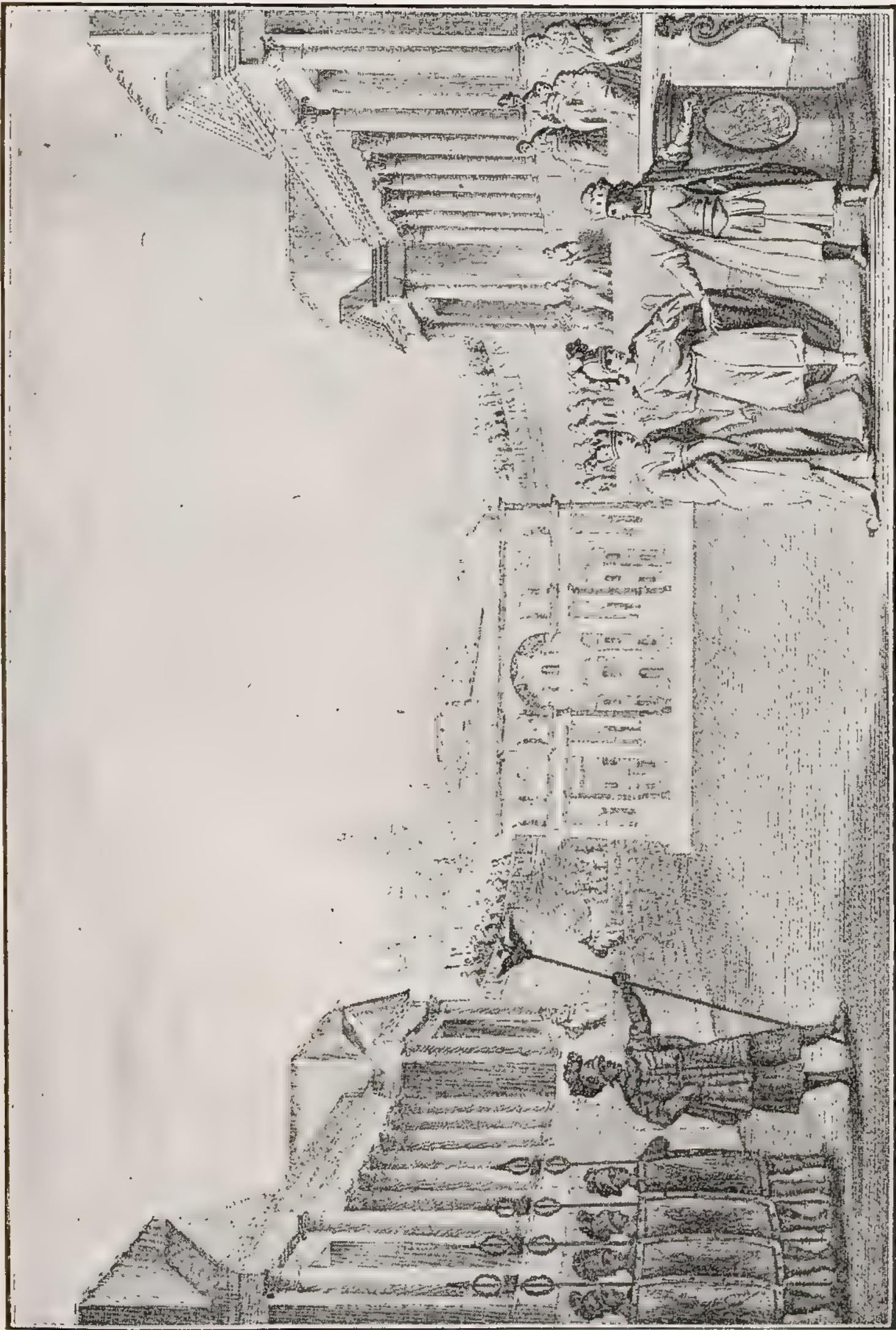
Немецкие пьесы строились раньше всего не на характерах, а на положениях. Если на сцену выводился король, то никто ни на минуту не должен был забывать, что он повелитель своих подданных на жизнь и смерть; речь его была положительна, тверда и определена, и каких бы то ни было иных человеческих качеств в нем искать было нельзя. Однако, стоило судьбе его измениться, как он обращался в жалкую, несчастную фигуру. Короля, который даже в нищете оставался бы королем, этот театр не знал. Это все определяло и основной характер актерской игры. Некоторые драмы требовали целого ряда перемен в положении, а отсюда и перевоплощений со стороны актера. Внешний облик — костюм и грим — менялись соответственно. Черты, характеризующие то или иное положение, были при этом традиционны: своего рода маски.

Складываясь под взаимодействием ряда театральных традиций, немецкие пьесы сплошь да рядом и не были в силах их сочетать иначе, как путем простейшего механического смешения. Такова роль интермедий в старинном театре. Так построена

и комическая фигура немецкой драмы в целом. Комический элемент пьес не распределялся между отдельными лицами, он как бы прихлынул к одному центру, собрался весь в лице одного шута. Поэтому это была в сущности даже не роль, а общее место, какое-то попури из шутовства, глупости, наивности и пошлости, это был своего рода комический хор, перелицовывавший основную фабулу. Только со временем комический элемент стал члениться между рядом исполнителей и пронизывать всю пьесу в целом, а подчас складывать и пьесу самостоятельную. Сценическая практика выработала разновидности и в самой шутовской персоне. Если исполнителем роли шута был актер старый и толстый, то оттенялись одни стороны роли, если актер молодой и ловкий — другие. Так в конце концов создались три основных типа комической фигуры: 1 — тип прямодушного пассивного дурака, 2 — тип хитреца, активного дурака и 3 — тип акробата и прыгуна. Другой фигурой, разработанной немецким театром, был чорт, являвшийся продолжением и развитием чорта средневековой драмы. Он также знал свои разновидности: чорт — лукавый, хитрец и предатель и чорт — мститель. Характер чорта обычно согласовывался с характером шута по принципу противоположения. У того и у другого часто фигурировали подручные шуты и черти. Роль их сводилась к пантомиме: они падали, спотыкались, толкались, дрались и т. п.

Реализм немецкого театра, несмотря на всю свою схематичность, был доведен до крайних пределов. Соответствие жизни было основным принципом театра. Что бы ни воспроизводилось на сцене, все делалось со всеми мельчайшими подробностями. „Что видят глаза, тому верит сердце“ — таков был закон восприятия аудитории этого театра. Поэтому, выводя на сцену то или другое лицо, его наделяли целым рядом признаков чисто внешних, механических. Заметим, что, в то время как школьный театр прибегал при этом к аллегорическим атрибутам, немецкий театр пользовался признаками: психологическими и внешними реальными (грим, костюм в чистом смысле, реквизит, бутафория). В качестве психологических признаков фигурировали выразительные движения самых примитивных, простейших активных и пассивных эмоций, как радость, гнев, любовь, страх, отчаяние и пр. Актер на сцене, обычно, сообщал о своем душевном состоянии, напр.: „О, как я рад“ или „О, почему я не прихожу в бешенство“, и затем выражал то или иное состояние возможно яркими движениями. Например: в гневе — рвал на себе одежды, метался, как зверь, дико вращал глазами и пр., в отчаянии — срывал с себя одежды, останавливался молча, затем начинал бегать, ерошить волосы, ложился на землю, снова вставал, снова ложился и т. д., в безумии — надевал на себя петушиные перья, скакал, пел, танцевал, смеялся и пр.

Этот же принцип наблюдался и в методах постановки. Например, всякого рода решительные моменты пьесы всегда происходили непременно на сцене и воспроизводились со всеми реалистическими деталями. Это в особенности касается сцен убийства, где необходимым считалось показать публике кровь. В одной из пьес действующее лицо, в припадке отчаяния, ударялось головой об стену, из-под шляпы при этом показывалась кровь. В другой пьесе сцена убийства воспроизводилась следующим образом. Убийца держит в руке нож и платок, слуга — сосуд. Убиваемый хочет говорить, но ему затыкают рот. Убийца режет ему горло, кровь начинает капать сперва в сосуд, затем его кладут на землю, и он истекает кровью. При повешении, на шею надевалась веревочная петля, и актера действительно поднимали на воздух; при побивании камнями, эти последние делались из бумаги и соответственно окрашивались; побиваемые камнями также истекали кровью. В сценах, где требовалось отрубание конечностей — напр., рук, фигурировали набитые перчатки. Кровь, как известно, давалась при помощи пузыря с красной жидкостью, укрепляемого в нужном месте под платьем. При обезглавливании, труп должен был оставаться на сцене с окровавленной шеей без головы, а эту последнюю подымали за волосы, чтобы публика видела, что она, действительно, отрублена.



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПРИ ЕКАТЕРИНЕ II
XXX



Пьесы, вообще бедные ремарками, обычно крайне примитивного характера, в таких случаях очень пространно описывали что и как надо было делать.

12. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

К числу признаков внешних относятся атрибуты, костюм и грим актеров. Так король всегда был в короне, со скипетром и мечом, в сценах сражения фигурировал в броне, костюм султана был невероятно фантастичен. У чорта была, обыкновенно, маска с рогами и большими глазами, иногда лошадиная нога. При изображении зверей, актер надевал на себя звериную шкуру, однако, так, чтобы при этом был виден его городской костюм — это было необходимо для успокоения зрителей. Во всем прочем костюм определялся характером роли и работы актера и, в общем, был крайне традиционен. Шут-простак бывал одет в шутовскую короткую куртку, застегнутую на две большие пуговицы и широкие штаны с отворотами, которыми он пользовался для циничных, непристойных выходок..., на ногах были широкие башмаки, за поясом [был деревянный меч, а на голове огромная шляпа, чаще всего с петушьими перьями. Если же шут был подвижной и должен был проделывать акробатические штуки, то у него были узенькие панталоны и трико, в задание которого входило детально обрисовывать фигуру. Кроме того из ремарок ясно, что были костюмы: княжеский и крестьянский, языческий, изорванный, божеский и пр.

Громадное применение имели в немецком театре машины, производившие самые разнообразные эффекты: спуск с неба, провал и пр., и пр. Эпический характер репертуара требовал объединения на одной сценической площадке самых разнообразных мест действия — симультанных декораций. Однако, очень скоро театр перешел к системе кулисных декораций. По крайней мере за это говорят дошедшие до нас иллюстрации. Освещалась сцена свечными люстрами, подвешенными к колосникам и видными зрителю. Интересна, между прочим, изобретательность в достижении сценических эффектов. Когда нужно было дать на сцене дождь, к дереву подвешивали корыто с водой, а под ним решето; помощью шнура, привязанного к корыту, воду переливали оттуда в решето, а из решета она мелкими струйками падала на сцену.

Все приведенные сведения об оформлении спектакля относятся к немецкому театру на Западе. Что же касается России, то здесь мы видим два момента: театр Грегори и Чижинского, несомненно, строятся на принципах театра школьного, театр Гюбнера (Темир-Аксаково действо), Кунста и Фюрста — на принципах театра „немецкого“; однако, в том и другом случае актерский состав формировался из мелкой буржуазии, то немецкой, то русской; первая, естественно, приносила черты исполнения театра „немецкого“, вторая — стремилась всячески им подражать, хотя традиции русского скоморо-

шествия и, в той мере, в какой актеры знали грамоту, традиции церковного речитатива, характерные для русского семинара, конечно, видоизменяли общий характер исполнения, придавая ему специфически русский национальный характер. Скучные ремарки, разбросанные по дошедшим до нас текстам пьес, и характер пьес в целом свидетельствуют о тождестве приемов игры.

Что же касается вещественного оформления нашего спектакля, то для суждения о нем мы располагаем материалом довольно обильным (см. сборник „Старинный спектакль в России“ Л. 1928).

Костюмы, вообще, делались очень роскошно, и в них мы видим смешение приемов костюмирования реально-бытового с условно декоративным. Смотря по надобности, шелк, атлас, сукно, холст, кружево, ленты, меха и пр. расходовались в количестве, буквально неограниченном. Костюмы расписывались и при Алексее Михайловиче; когда же Кунст завел обыкновение брать на костюмы холст, красить его и украшать мишурным золотом, это вызвало неудовольствие: почему-де употребляется не настоящее золото! Латы делались настоящие и паялись. Вот, например, как выглядели со сцены Голиаф и Бахус: „Голиафу кафтан большой из пестрых выбоек, латы большие ж от головы до колен, да ему же сделана голова большая клееная полотняная с накладными волосы и с бородою, да на голову большой шлем белого железа, да для

вышины подделаны ноги большие деревянные и обиты кожей красною, да руки большие же, да копье деревянные“. „Бахусу бочка на колесах, а в ней на питье мехи кожаные, да на него ж голова большая клееная полотняная, да от головы в бочку 2 трубки жестяные большие, да на голову волосы накладные, большие и с бородою, да на него кафтан выбойчатой, да штаны большие волчьи, а на верх штаны крашенинные, да шапка большая рогожная, опушена медведем“. Не мало подробностей о костюмах мы узнаем по описи, составленной при их отправке к царевне Наталии Алексеевне.

О декорациях мы узнаем, что это были во всяком случае не телларии школьного театра. Перед нами с одной стороны декоративные „завесы“, а с другой — „рамы перспективного письма“, „перспективы“, „шпалеры“, „картины“; последние бывали „в рамах“ и без рам; завесы, очевидно, представляли собою задники — заднюю декоративную завесу, а рамы — кулисы. Очевидно, это переходный тип от теллариев к подвесным кулисам.

Театральное имущество обслуживало не один только театр. В 1707 г. актеры участвовали в похоронной процессии своего верховного начальства, боярина Головина (см. дошедшую до нас гравюру) в латах и во всех „воинских“ одеждах, а в 1709 г. театральными декорациями украшали триумфальные ворота, построенные на площади в Китай-городе у церкви Казанской божьей матери. Позднее, как

известно, декорации перешли в театр Наталии Алексеевны, а она часть из них отдала Стефану Яворскому (очевидно, для школьного театра).

Об устройстве сценической площадки ничего не известно, но мы знаем, что при Алексее Михайловиче на сцене стояли бояре. В Петровское время сцена отделялась от зрительного зала занавесом. Театр обивался сукном — зеленым и червчатым. Освещение было свечное.

13. ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Историю итальянского влияния в России следует разбить на две части. К первой, о которой речь будет идти сейчас, относится история итальянской народной комедии — *comedia dell'arte*. Хронологически она тесно связана с историей итальянской оперы, балета и музыки (итальянской трагедии мы почти не знаем), но в том и другом случае перед нами и разные виды искусства и разные лица, и, что самое важное, совсем разные стили игры и облики спектакля в целом; ибо разными были и причины их вызвавшие.

Привлечение итальянской народной комедии к русскому двору аналогично привлечению ее ко двору во многих европейских странах, и у нас повторяет наш опыт с немецким театром. Однако, приглашенные в Россию, итальянские комедианты не получили в обучение русских, как это бывало

раньше и позже. Объясняется это, очевидно, специфичностью этого жанра, пришедшегося не „ко двору“ нашему двору. Последнее соображение подтверждается и кратковременностью его пребывания при нашем дворе. Правда, позже, даже в конце XVIII века, этот жанр снова появляется у нас, однако уже не при дворе, а в качестве театра „вольного“, т.-е. для обслуживания преимущественно мелко-буржуазных слоев. Итальянская комедия в России была театром придворным, и в начале века широкая масса его не видела. Все это вместе взятое, казалось бы, дает нам право обойти этот жанр молчанием. Однако, он повлиял на характер нашего „низового“ театра как драматического, так и циркового—с одной стороны, представляет собою стиль театра, культивировавшийся во всех странах—с другой и, наконец, имеет много общего с нашим игровым-комедийным театром—с третьей. Это обязывает нас уделить ему известное внимание (см. наши работы по театру времени Анны Иоанновны и Истории театрального образования в России).

Итальянский театр появился у нас в результате переговоров русского двора с польским. Какой именно театр хотела получить Анна Иоанновна, неясно, во всяком же случае польский король уступил нам только нескольких „ненужных“ ему певцов и музыкантов во главе с композитором. Отсюда ясно, что это была труппа оперная. Сыграв несколько комедий „при пении“, она вынуждена была

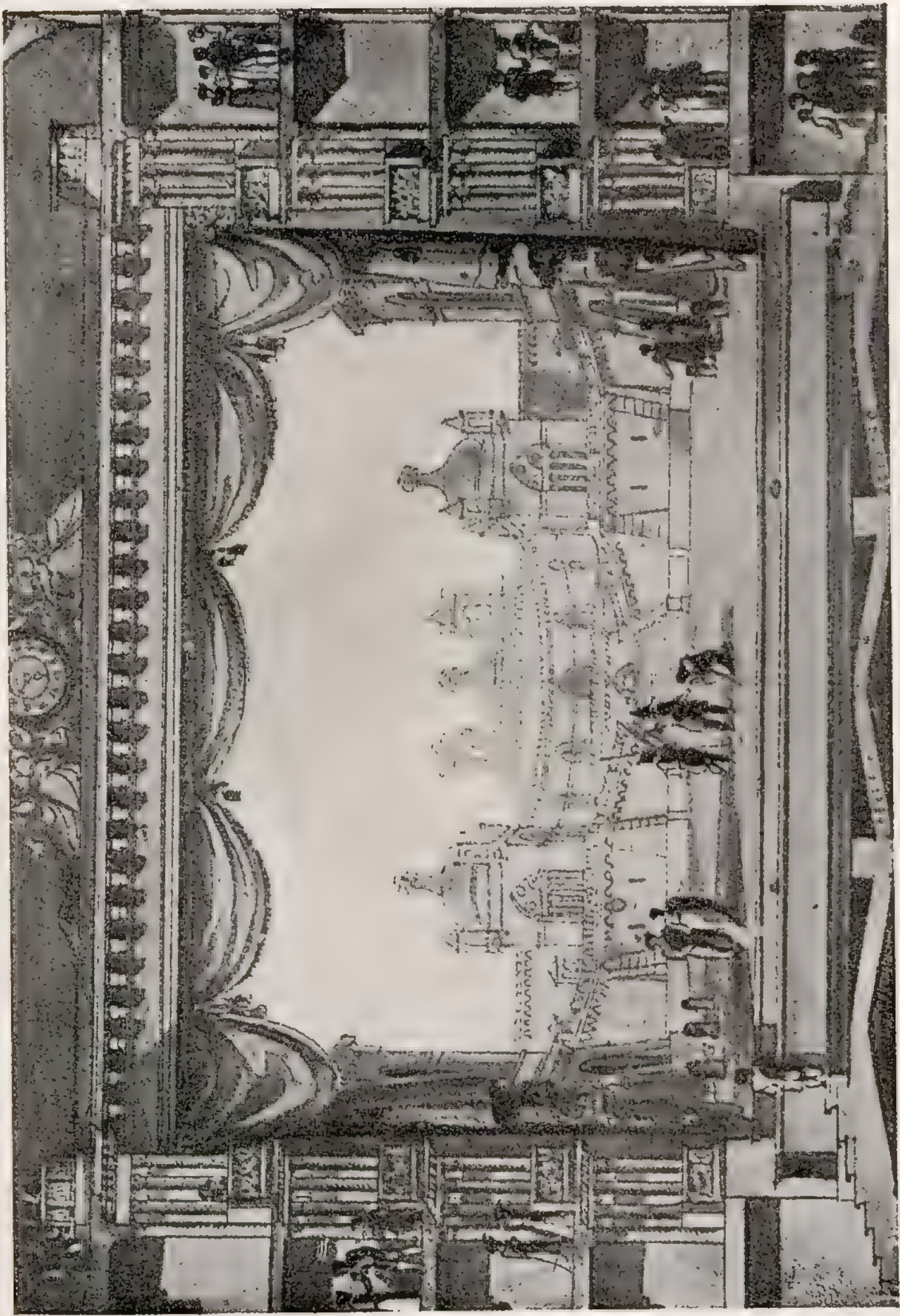
перейти на пантомимы — императрица не понимала по-итальянски — и в конце того же 1731 г. уехала обратно, а при дворе остались только трое певцов и музыканты, дополнительно выписанные из-за границы. Тем временем шли деятельные хлопоты по привлечению новых актеров, которые, наконец, и прибыли только во второй половине 1733 г. Потому ли, что оперных и балетных актеров не было на рынке, случайно ли — но во всяком случае на этот раз к нам прибыла труппа „итальянских комедиантов“; число актеров не выяснено. Играла труппа в России два года: 1733 и 1734 и начало 1735 г.г., после чего уехала на Запад, а к нам была выписана труппа итальянская оперная, знакомство с которой мы отложим до следующей главы.

До нас не дошло ни одного имени членов труппы итальянских комедиантов. Зато они оставили после себя первую театральную статью в русской литературе (Прим. на Ведомости 1733 г., ч. 44, стр. 175), названную „О позорищных играх или комедиях и трагедиях“ и изданные академической типографией сценарии игранных комедий и интермедий (переизд. В. Н. Перетцем). Задачей статьи было познакомить публику с основами нового для нее театрального жанра; автор начинает с общего вступления, а затем подробно останавливается на характеристике отдельных видов: комедии, трагедии, трагической комедии, комической трагедии, оперы и пр. Что же касается репертуара, то в 1733 г. было сыграно

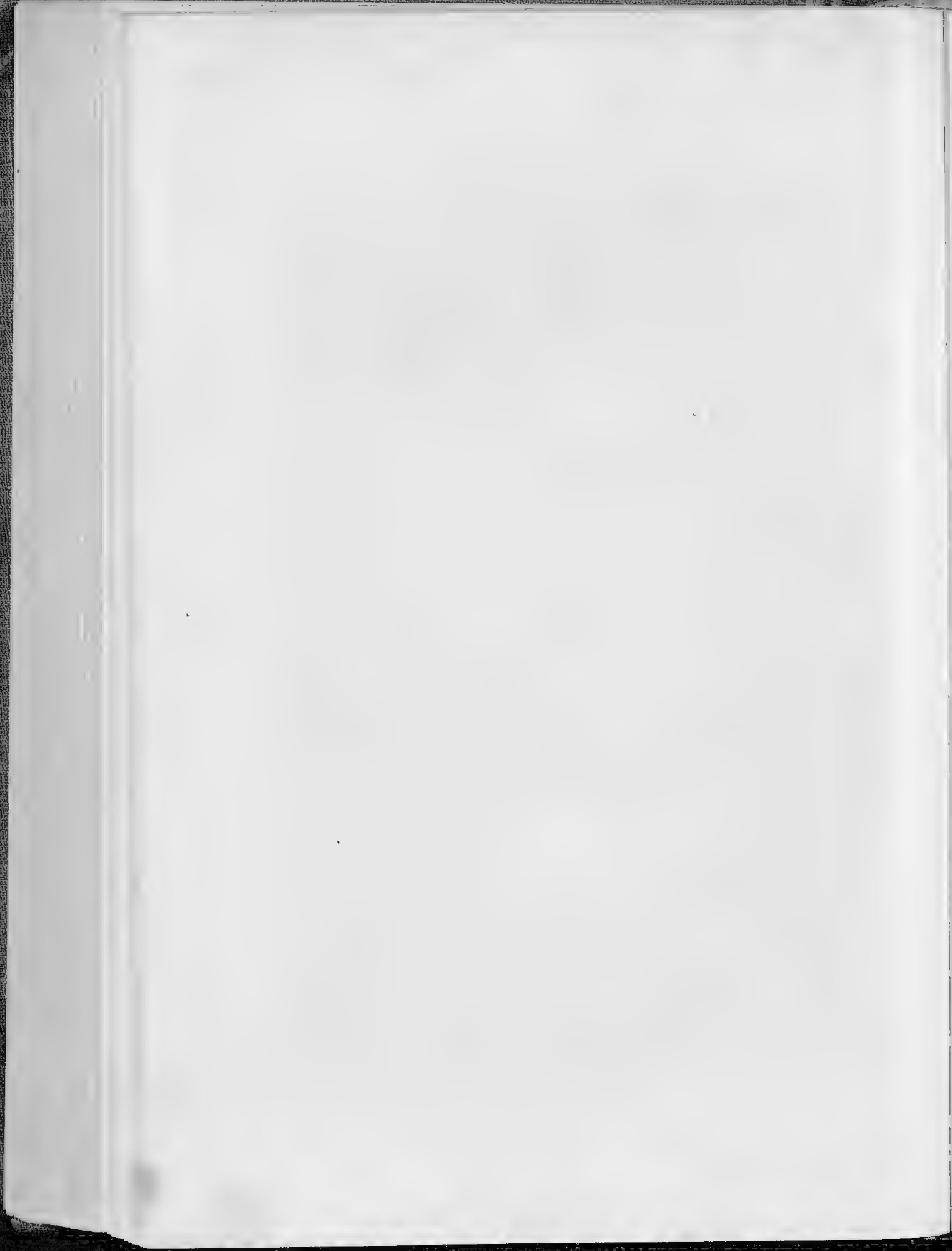
14 комедий и 3 интермедии. В 1734 г.—12 комедий и 5 интермедий и в 1735 г.—4 комедии и 1 трагедия.

Мы не будем здесь останавливаться на подробной характеристике итальянской народной комедии, как театрального жанра — это относится к истории западного театра и достаточно хорошо разработано. Итальянскую комедию характеризуют почти те же черты, что и русскую; обычно, мы не знаем автора сценариев — они складывались в результате длительного коллективного сотрудничества. Представляя собою продукт органического творчества, комедия, как в световом фокусе, суммировала все народные типы, обобщив их в том, что обычно называется театральными масками (Панталон, Доктор, Бригелла, Арлекин, Смеральдина и пр.).

Итальянская народная комедия, как известно, была комедией импровизационной. Однако, это надо понимать с большой оговоркой. Импровизация эта вполне тождественна импровизации, например, описанных нами русских игр. Она ограничивалась следующими явлениями: сравнительной ограниченностью фабул и эпизодов, слагающих эти фабулы, традиционностью построения каждого такого эпизода и, наконец, устойчивостью типов (масок) и реплик. Кроме того режиссер наблюдал за тем, чтобы актеры, участвующие в эпизоде, не слишком увлекались, и давал им знак, когда считал нужным переходить к новой сцене. Ряд причин вызвал паде-



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В НАЧАЛЕ XIX СТ.
XXXI



ние импровизационного метода и переход к литературным устойчивым текстам.

Однако, и теоретик ее позднейшего упадочного периода Л. Риккони в 1728 г. писал в защиту импровизации: „Она придает игре правдивость, живость, естественность; актер импровизирующий лучше чувствует и говорит творимое, чем заимствуемое при помощи запоминания“. И тем не менее, он не мог не констатировать того факта, что в его дни этот прием уже потерял ту прелесть, какую он имел раньше.

Итальянская комедия, как и прочие „народные“ жанры, не знала никаких теоретических предпосылок; мало того, она не получала и формулировки своих основных положений вплоть до момента упадка. Осознание приемов игры произошло лишь в тот момент, когда жанр стал исчезать; он был осознан лишь по сравнению с новыми традициями чуждых жанров.

Итальянская комедия, как и всякая другая народная комедия, была целиком реалистична. Натуральность „должна быть единой дома, на площади, на сцене, за столом“. Это касалось игры в целом, а, следовательно, речи и движения в частности. Итальянцы допускали и некоторое преувеличение в обрисовке типа, то, что называется гротеском: это было и при изображении серьезных типов — влюбленных, изъяснявшихся несколько вычурно и искусственно, и комических; комическая фигура,

как и в комедии немецкой, слагалась, очевидно, применительно к индивидуальности актеров, и мы отличаем тип простака от типа хитреца и проказника; комическая фигура последнего типа также владела акробатическими приемами. Кроме того, применялись пение и танцы. Вообще, итальянская комедия была театром действия более, чем слова.

К теоретическим выкладкам Риккони нужно относиться с тем большей осторожностью, что на нем уже в сильной мере сказывается влияние французского театра. Только этим последним может объясняться его вывод — „в театре надо давать натуральность—это правда, но натуральность прекрасную; все вульгарное надо оставить на долю улицы“.

Среди итальянских музыкантов, побывавших у нас в первый период, был некий Пьетро Миро, по прозвищу Петрилло. Это был мастер на все руки, но в особенности он имел комическое дарование, которое и использовал, заняв место шута при дворе Анны Иоанновны, доверием которой он пользовался. Таким путем он нажил большие деньги и затем даже ездил от имени русского двора за границу за актерами. Пьетро Миро со своей скрипкой изображен на наших лубочных картинках, что свидетельствует о его популярности.

14. БУРЖУАЗНЫЙ „САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ“ ТЕАТР

История показывает, что, независимо от господствующего профессионального театрального стиля,

иногда, наоборот, в противовес ему, в обществе периодически возникают формы действий, с одной стороны глубоко погруженные в быт в целом, а с другой — создающие якобы своеобразный „театр“. В особенности интенсивно это проявляется в моменты классовых перегруппировок, в моменты выхода на политическую арену нового класса. Эти формы действий далеко не всегда становятся родоначальниками того или иного театрального стиля; подчас они создают явления совсем не театрального порядка (потешные войска Петра I).

Они отличаются отсутствием профессионализма, тесной связью с формами быта в целом и выполняют задачу своеобразной театрализации этого быта. Все это вместе взятое и дает им основания именоваться театром „самодеятельным“. Полное выражение его находим мы в XX веке у пролетариата; но аналогичные явления бывали и раньше. Самодеятельный театр надо резко отличать от театра рецептивного, любительского. Осуществляется он в двух основных стилях: высоком, серьезном и низком, шутовском, а также в целом ряде промежуточных. В зависимости от того, какой именно класс создает эти действия, определяется тематический и стилевой характер их: религиозный, политический и т. п.

Такой театр складывался у нас: в XVII и самом начале XVIII в.в., отмеченных возвышением буржуазии („потешный“ театр при „Самозванце“ и Петре I),

во второй половине XVIII века и первой половине XIX вв., при возвышении роли придворной аристократии и дворянства (театр придворного этикета и масонский обрядовый театр) и, наконец, в Советской России, при возвышении роли пролетариата (самодеятельный театр в современном нам смысле).

15. „САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ“ ТЕАТР ПРИ
„САМОЗВАНЦЕ“

Начало „потешному“ театру в интересующий нас период положили Димитрий „Самозванец“ и его двор (см. Ф. Витберга: Ад, устроенный Лжедимитрием на Москве-реке — Рус. Стар. 1892 — XII). XVII-ому веку был знаком распространенный, сложный по составу, термин „потеха“. Выше мы уже указывали на то, что потеха обозначала театр; потехой назывались и все слагающие театр элементы: пляска, пение, гимнастические забавы, сказывание сказок; потехой назывались травля медведей и проделки ученых медведей, потехой назывались маневры и фейерверки, потешными назывались с одной стороны палата, а с другой — военные начинания Петра. Потехой назывались и те виды театра, о которых речь будет ниже.

О Димитрии известно, что при нем пиры, балы, музыка, маскарады и пр. нарушили церковно-величавую стройность и спокойствие прежней придворной жизни. И маскарады эти не ограничивались стенами дворца — „неведомо же каковы ради ра

дости, не токмо сиклит его, но и простии вси, яко женихи, от конца до конца улиц в злате и серебре и в багрех ходяще веселяхуся“ — вспомним халдеев, бегавших по городу по словам Олеария. Когда Димитрий умер, то вместе с его телом по улицам тащили и заготовленные для маскарада маски с кликами: „вот боги, которым он молился“.

Димитрий поневоле прежде всего был человеком военным, окруженным группой преданных ему людей военных — снова своего рода дружиной. Держаться на престоле он мог лишь опираясь на военную силу. Отсюда и его „потешный“ театр носил характер военно-политический.

Центральное место занимали военные игры, то, что затем стало именоваться маневрами, но что в старину также носило характер синтетический. Однажды царь велел обвести Вяземскую обитель близ Москвы ледяной крепостью (сравни ледяной дом при Анне Иоанновне и масляничную игру в „город“) и устроил „потешное“ ее взятие поляками и немцами у русских; в другой раз подобную же военную „потеху“ он устроил в Красных слободах за Сре-тенскими воротами. Эти потехи чередовались с „ломанием копий“, т. е. с турнирами типа рыцарских. Но самой замечательной потехой была та, которую не только современники, но и потомство оценивало с самых различных сторон — несомненно благодаря ее синтетическому характеру. Была построена против царского дворца на льду на Москве реке подвижная

на колесах крепость: „Она была прекрасно сделана и вся раскрашена, на дверях были изображены слоны, на окнах вход в ад, извергавший пламя, на небольших окнах, имевших вид чертовых голов, были поставлены маленькие орудия“. Другой современник описывает это подробнее. „И сотвори себе... потеху... — ад превелик зело, имеющу себе три головы, и содела обоюду челюсти его от меди бряцало велие, егда же разверзает челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его, зубы же ему имеющу оскабленны и ногти ему яко готовы на ухапление, и из ушию яко же пламени распалывшуся“. Дмитрий хотел употребить это сооружение против татар и этим пугать и их самих, и их лошадей. Москвичи называли эту крепость „адским чудовищем“ и, после смерти Дмитрия, сожгли ее вместе с ним. Живописные украшения крепости были принимаемы позднейшими историками либо за „увеселительные огни“ — фейерверк (Щербатов), либо за средневековое театральное сооружение (Морозов). Крепость, по обыкновению, служила местом развешивания воинской „потехи“, своеобразных маневров и, возможно, карусели.

Классовый и политический характер затей Дмитрия определяется тем, что они были направлены против всей византийско-церковной Руси и боярства, которому при этих военных потехах немало доставалось и которое не даром их ненавидело.

16. ВОЕННЫЕ ПОТЕХИ ПЕТРА I

Потехи „Самозванца“ были затем повторены Петром. При нем западные обычаи широким и мощным потоком вторглись в пределы России. Пирь, балы, музыка и маскарады времен Димитрия на фоне Петровских празднеств кажутся бледным пятном. Масштаб их был неопределенно велик и от сравнительно интимных домашних они простираются до публичных городских — уличных.

Хронологически раньше других, еще с детского возраста Петра, начинаются потехи воинские, положившие, как известно, начало последующему регулярному войску (см. Петровская бригада — Рус. Стар. 1883. У. Рачь — Бомбардиры в потешных войсках Петра Великого — Воен. Сборн. 1860, т. XI). Мы имеем в виду потешные войска, потешную крепость Пресбург 1685 г., потешный Кожуховский поход 1694 г. и многое другое. „Марсова потеха“ под потешными городами Пресбургом и Кожуховым лишь в большем масштабе повторяют потехи Димитрия с „адской крепостью“ на Москве-реке. Маневры, вообще, относятся к войне так же, как любая производственная игра (см. главу II), скажем, игра в обработку льна к соответственному производству. А маневры XVII в., первые в нашей истории, тем более. Их синтетический характер — применение картонных бомб и гранат, палок вместо оружия, обилие фейерверков, разрисовка стен крепости вместе

с непрерывными попойками — вполне оправдывает данное им их современниками наименование „потехи“ (что тогда было синонимично театру). С другой же стороны, мы знаем, что применявшийся настоящий порох и азарт участников приводили сплошь да рядом к нанесению серьезных ранений.

Наряду с потехами воинскими, Петровская эпоха и ближайшие к ней годы обильны нескончаемым рядом того, что мы обычно называем театральным оформлением нового быта. Здесь мы видим и общественные собрания — ассамблеи и куртаги, отправлявшиеся по специально регламентированному чину, и гуляния в Летнем саду, и празднества по поводу закладки и спуска нового корабля, и вереницу всевозможных торжественных шествий, процессий, катаний на лодках и пр., и пр. Остановимся на следующих типах действий: на маскарадах, на обновленных обрядах свадебных и похоронных и, наконец, на антирелигиозных пародийных обрядах. (см. Берхгольц — Дневник камер-юнкера, Голиков — Деяния Петра, Семеновский — Петр как юморист, Шубинский — Исторические очерки и рассказы, Крафт — Ледяной дом, Покровский — Русская история т. II и др.).

17. М А С К А Р А Д Ы

Маскарады времен Петра отличались раньше всего своим масштабом: они длились по несколько дней, сопровождались возведением специальных со-

оружий и вовлекали огромное число участвующих. Особо выдающимися были следующие: маскарад 1721 г. по случаю свадьбы князя-папы, московский маскарад 1722 г. по случаю Ньюстадтского мира, маскарад петербургский по тому же случаю 1723 г. и, наконец, масляничные маскарады 1723 и 1724 г.г.

Все эти маскарады, независимо от времени года и состояния погоды, отправлялись под открытым небом и состояли в маскарадных процессиях: сухопутной (пешей и ездовой) и водной. Основных участников бывало до 1000 человек, да еще сотня участников сопровождала основной поезд. Участники были распределяемы по группам или номерам, объединяемым тождеством маскарадного задания; впереди номера шла подгруппа мужская, позади женская; в каждой из них была своя центральная фигура, окружение или свиту которой составляли все прочие. Фигуры эти были, вообще, традиционны для всех пяти названных маскарадов. Принцип маскирования был реалистический, т. е. костюм применялся не театральный, бутафорский, а, обычно, подлинный, с соблюдением возможно точного историзма и этнографизма; современник замечает, что только в одном случае костюм был не вполне такой, какой необходим был в действительности. Фигуры были следующие: из мифологических — Бахус, Нептун, Сатир и другие боги. Для Бахуса был взят приземистый, толстый, с распухшим лицом

человек; перед маскарадом его три дня поили, не давая ему заснуть; он был в тигровой шкуре и был увешан виноградными лозами. Нептун был с длинной белой бородой и традиционным трезубцем. Особенно хорош и чрезвычайно натурален был Сатир, делавший на ходу искусные и трудные прыжки; роль его играл танцмейстер князя Меншикова. Князь-кесарь и княгиня-кесарша (Ромодановские) были в костюме древних русских царей, т. е. в бархатной мантии, подбитой горностаем, в золотой короне и со скипетром в руке. Герцог Голштинский на одном из маскарадов „представлял римского полководца Сципиона Африканского в великолепном парчевом римском костюме, кругом обложенном серебряными галунами, в каске с высоким пером, в римской обуви и с предводительским жезлом в руке“. Священнические маски были очень распространены. Сюда относятся: князь-папа (Бутурлин) в длинной красной бархатной мантии, подбитой горностаем, кардиналы, аббаты, иезуиты в соответственных одеждах. Так как все они принадлежали к так назыв. всешутейшему и всепьянейшему собору, то в маскараде они все были выведены в комическом виде: князя-папу сопровождал Бахус, кардиналы ехали верхом на волах. Певчие были в костюмах „халдейских“ (см. „Пещное действо“). Огромное число костюмов было этнографических: китайских, японских, индейских, татарских, армянских, турецких, польских, еврейских и пр.; не меньше костюмов было

крестьянских и ремесленных: виноградарей, матросов, рудокопов и пр. Очень характерно, что сам Петр и его жена всегда бывали в костюмах крестьянских или солдатских. Рядились также медведями, журавлями; рядились масками итальянской народной комедии. Костюм, обычно, сопровождался гримом, причем маски вели себя соответственно. Так, Петр с матросами проделывали все, что полагается проделывать на корабле во время плавания, несмотря на то, что их корабль ехал на санях (Москва 1722 г.), а кн. Валашский, одетый в турецкий костюм, „как человек долго живший в Турции и хорошо знавший ее язык и обычаи, исполнял вообще отлично свою роль“.

В нашей этнографической литературе часто встречается мысль, что московский маскарад 1722 г. повлиял на народный масляничный поезд, во время которого, как мы видели во второй главе, часто фигурируют баркасы, лодки и пр., поставленные на сани. Мы склонны полагать, что они оба пользовались один и тот же бытовавший в народе прием. Маскарадный поезд 1722 г., действительно, включал ряд лодок, гондол и, между прочим, точную копию линейного корабля „Фредемакера“ с полной оснасткой, с пушками, каютами и пр. Кроме них были всевозможные раковины, троны и тому подобные сооружения общим числом свыше 50, по 6 лошадей в среднем у каждой саней; наряду с лошадьми везли сани также: волы, свиньи, собаки и даже уче-

ные медведи. Петербургский маскарад 1723 г. был водным. Среди сооружений, предназначенных для водного сообщения, особо интересно то, на котором переплавлились князь-папа и кардиналы во время нашего маскарада в Петербурге и в 1721 г.—это был плот, сделанный из пустых бочек; на каждой верхней бочке сидело по „кардиналу“, которые для безопасности были привязываемы к ним веревками. На одном из таких сооружений ехал котел с пивом и в нем, в большой деревянной чаше, как в лодке, плавал князь-папа. Плот этот буксировали лодки.

Маскарадный поезд сопровождали люди, бегавшие с пузырями с горохом, погремушками, свистками, и проделывавшие всевозможные шалости.

Особенно интересная подробность: во время маскарада 1723 г., по случаю Нюстадтского мира, маскированные слушали обедню в соборе в маскарадных костюмах и гримах, лишь прикрывшись плащами. (см. Берхгольц — Дневник камер-юнкера изд. 1902 г., М. Семеvский — Петр, как юморист, С. Шубинский — Историч. очерки и рассказы, Голиков — Деяния Петра Великого и мн. др). Подобные маскарады затем повторялись: при Екатерине II — „Торжествующая Минерва“ и при Александре III — „Весна красна“.

18. О Б Р Я Д Ы

Перейдем к другой группе действований — именно к обрядам. Здесь мы видим длинный ряд свадебных

обрядов (свадьба графа Пушкина, гр. Головкина и др.), интересных в том отношении, что старинный русский свадебный обряд подвергался умышленной европейзации; старые формы переплетались с новыми, заимствуемыми у иностранцев, чем эти последние даже были недовольны; это все — свадьбы русской аристократии. Наряду с ними крайне интересны устраиваемые Петром обряды юмористические; их комизм заключался в том, что обряд со всей серьезностью и истовостью применялся в отношении фигур комических; например: свадьба шута Шанского и карла Якима Волкова, и похороны этого последнего. Карликовая свадьба и похороны интересны тем, что в обряде участвовало 80 карлов и карлиц, служил поп маленького роста, лошади были крошечные и т. д. Только несколько огромных гвардейских солдат, сам Петр, Меншиков и еще несколько человек нарушали взятый масштаб; такие контрастные сочетания применялись и на помянутых маскарадах, и, видимо, были в то время очень в моде.

Эта группа обрядов является переходной к знаменитым Петровским обрядам-пародиям. Обряды-пародии безусловно преследовали серьезную общественно-политическую цель. В них выражалось широко развивавшееся в ту пору религиозное вольнодумство. Они чрезвычайно характерны для той борьбы с церковной властью, которую осуществлял Петр I в своей внутренней политике. Но значительно для нас то обстоятельство, что они в особенности и исключи-

тельно театральны с любой точки зрения и что они представляют собою полную аналогию тем пародиям свадьбы и похорон, с которыми мы познакомились в предшествующих главах (см. в особенности Царя Максимилиана и Похороны Мавруха — Н. Ончуков. Сев. нар. драмы). Эти пародии по своим политически-сатирическим тенденциям разбиваются на две группы: первая борется с народными обрядовыми отправлениями, вторая — с церковными. К первой относятся: пародии христославления, свадьбы и похорон, ко второй — пародии посвящения дома, шествия на осляти в вербное воскресенье, избрания и постановления в папы.

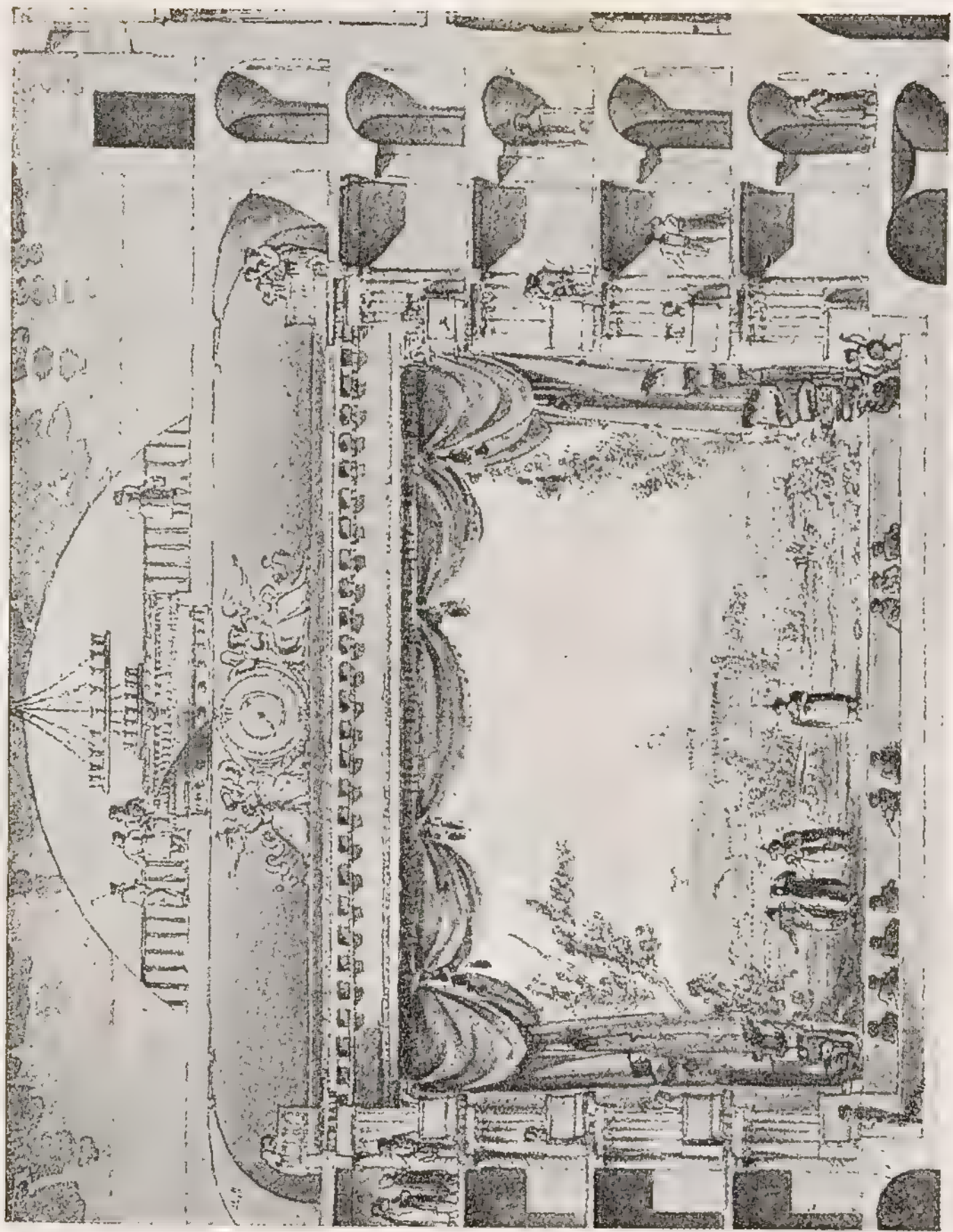
Обычай славения Христа духовенством и мирянами (колядование со звездой) был у нас очень распространен; духовенство при этом редко оставалось трезвым и потому, когда Петр сформировал знаменитый всешутейший, всепьянейший собор, то стал с ним ходить и Христа славить; разгулу и пьянству здесь не было конца; все их встречали и угощали — кто охотно, кто поневоле. А так как они имели обыкновение являться невзначай, то приходилось всегда быть наготове их встретить. Потому-то и состоялся специальный указ князя-папы, чтобы хозяева не расходовались, что гости обязуются извещать, у кого они намерены „трапезу снесть“: на этот последний случай точно указывалось, что именно следовало подавать; „над всеми же сими превозлюбленные наши вины, пиво и меды“, — заканчивал реестр.

Свадьба-пародия справлялась дважды, при венчании обоих князей-пап: Зотова и Бутурлина в 1715 и 1721 г.г. Однако, и здесь пародировалось только окружение церковного венчания; в 1715 г. был устроен свадебный маскарад; все комические маскарадные фигуры были снабжены музыкальными инструментами: гудками, балалайками, скрипичками, колокольцами, трещетками и пр., гостей приглашали отборные заики в чрезвычайно комическом стиле. „Молодые только по роли, а не по возрасту“, были обвенчаны девяностолетним священником. В церковь и обратно процессия шла с шутовской музыкой под колокольный звон всей Москвы. Почти целый месяц устраивались церемониальные прогулки, пиршества, угощения для народа. „Патриарх женился, да здравствует патриарх с патриаршей!“ кричал народ. „Так издевалась над патриархом толпа, еще недавно глубоко его чтившая“, замечает один из историков. Князя-папу венчали в полном его папском облачении. Бутурлину с молодой было устроено брачное ложе в большой деревянной пирамиде; внутри она была освещена свечами, ложе было убрано хмелем, а по сторонам стояли бочки с вином, пивом и водкой; царь напоил их в последний раз из сосудов, имевших вид больших половых органов, затем их оставили одних; в пирамиде были сделаны дыры, в которые можно было видеть, как вели себя молодые.

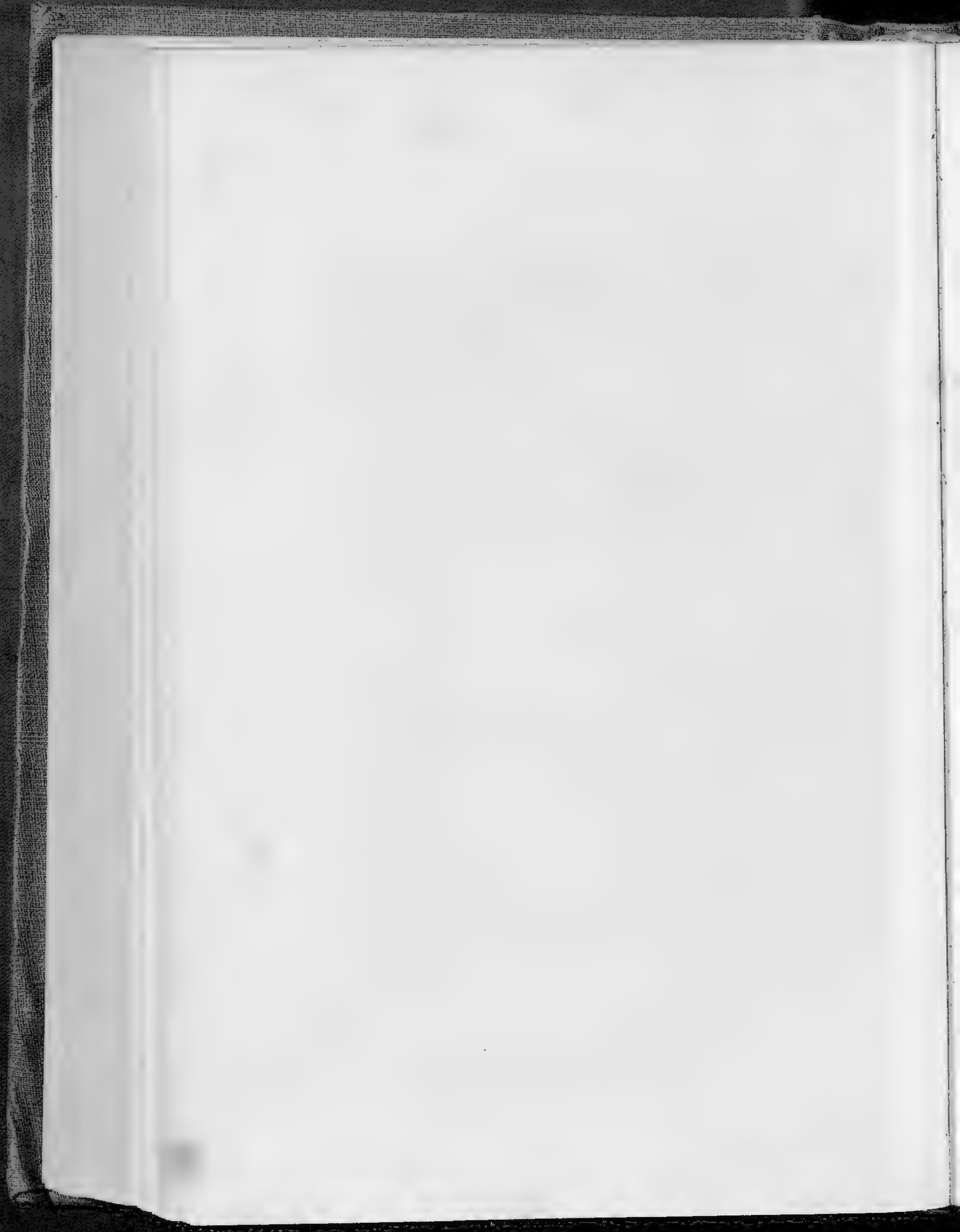
К этой же категории явлений относится маскарадная свадьба шута Анны Иоанновны — Голицына, для которой был выстроен особый ледяной дом.

Пародийные похороны были исполнены князем Хованским в своем имении. Молодежь, напоив мертвеца одного из приятелей, одела его в саван, положила в гроб, отнесла в церковь и „оскорбляющим образом“ совершила над ним весь похоронный обряд, при чем были „осквернены“ и священные сосуды — чаша и пр. Затем все ушли, оставив пьяного покойника у алтаря; вызволили его потом церковные сторожа (Берхгольц, 1722. VI. 29). Молодежь эту затем судили и было приговорили к смерти, однако, Петр заменил казнь телесным наказанием. Подобное же пародирование самого обряда мы видим в 1699 г., при посвящении Бахусу Лефортовского дворца; и в этом случае были воспроизведены все подробности церковного обряда, однако, вместо ладана курили табаком, а крест заменяли две курительные трубки, положенные одна поперек другой.

Пародировался и обряд шествия на ослати: в вербное воскресение ездил по городу князь-папа верхом на волах или ослах, или в санях, запряженных свиньями, медведями или козлами. (Вспомним роль, которую в былое время в этом обряде играл царь, да и сам Петр в юности). Однако, самым интересным был обряд избрания и поставления в папы. Здесь уже не перелицовывался старый обряд, но был сочинен новый. Сценарий и текст обоих обрядов во всех подробностях составил сам Петр (сравни с аналогичным обрядом у масонов — глава VI). Чин избрания состоял в свидетельствовании канди-



ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В НАЧАЛЕ XIX СТ.



датов „крепким осязанием“ „еще совершенное естество имеют“ (вспомним случай, когда папский престол занимала папесса Иоанна, и чин опознания пола пап, установленный после того); проделывалось это на прорезанном стуле. Результаты оглашались: „габет“ или „нон габет“. После этого происходила баллотировка помощью козловых яиц. Избранного одевали в папскую мантию, и плешивые несли его на головах на папский престол при пении многолетия. Наконец, его сажали в ковш, и опускали в уже знакомый нам чан с пивом и вином. Чин поставления был разработан подробнее. Когда собор весь налицо, приходит поставляемый, ему подносят две фляги и два блюда — одно с огурцами, другое с капустой, затем говорится „комплимент“ о поставлении; далее идет диалог:

Поставляющий: — Что убо брате пришел еси и чесого просиши от нашея немерности.

Поставляемый: — Еже быти сыном и сослужителем вашея „немерности“. Если поставляемый папа, то: „Еже быти крайним жрецом и первым сыном отца нашего Бахуса“.

Поставляющий: — Пьянство Бахусово да будет с тобою. Како содержиши закон Бахусов и во оном подвизаешься?

Поставляемый в пространном монологе подробно описывает, как, когда и сколько он пьет, и клянется пить до конца жизни; текст

попрежнему церковный, заканчивается возгласом „аминь“.

Поставляющий: — Пьянство Бахусово да будет с тобою затемневающее, и дрожающее, и валяющее, и безумствующее ты во вся жизни твоея.

Посвящаемый становится на колени, а затем ложится лицом ниц „на подлежащую делву“.

Жрецы: *(поют)* — О, всепьянейший отче, Бахус, от сожженных Семиллы рожденный, из Юпитеровой... возвращенный, — и т. д. в молитве испрашивается помощь в деле следования по стопам Бахусовым. „Аминь“. Затем поставляемого облачают с возгласами.

Жрецы: — *(при возложении одежды)* Облачается в ризу неведения своего. *(возлагая на плечники)* — Возлагаю, яко жерны сельские овыи твоей. *(возлагая флягу)* — Сердце исполнено вина да будет в тебе. *(нарукавники)* — Да будут дражащи руце твои. *(давая в руки жезл)* — Дубина Дидона вручается ти, да разгоняеши люди твоя. Затем ему помазуют или поливают голову и вокруг глаз вином со словами.

„Тако да будет кружиться ум твой, и такие круги разными видами да предстанут очесам твоим, от сего во вся дни живота твоего“ и помазая ладони и пальцы: „такو да будут дрожати руце твои во вся дни жизни твоей“.

І-й Архижерец: *(налагая руки)* — Рукополагаю аз пьяный не трезвого во имя всех кабаков, во имя всех табаков, во имя всех водок, во имя всех вин“... и далее идет длинный перечень бывших в то время в употреблении питейных сосудов, после чего на него налагают шапку с возгласом: „Венец мглы Бахусовой возлагаю на главу твою. Да не познаеши десницы твоей, ниже шуйцы твоей во пьянстве твоём“.

Хор: — Аксиос.

Оканчивалось все тем, что поставленный садился на свой престол, вкушал „орла“ и угощал присутствующих.

С какой бы точки зрения ни подходить к описываемым разновидностям Петровского потешного театра, этот обряд-пародия представляет собою исключительно яркое театральное явление. Заметим, кстати, что, кроме самого собора, при этом присутствовал и „народ“, т.-е. зрители.

Делать здесь какие бы то ни было аналитические выкладки мы считаем лишними и предлагаем вспомнить все, что было сказано при обозрении фольклорных и церковных обрядов и игр в главах II и III.

Здесь же необходимо познакомиться с двумя опытами „самодеятельного“ театра, продолжающими линию петровскую, исходящими от инициативы двора, хотя, впрочем, и не ушедшими вполне „на улицу“. Мы имеем в виду — Ледяной дом 1740 г. и Торжествующую Минерву 1763 г.

20. ЛЕДЯНОЙ ДОМ И ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ МИНЕРВА

Для академика Крафта Ледяной дом был интересным физическим опытом, и он написал об этом целую книгу; к ней приложены чертежи, которые воскрешают перед нами интересный опыт, проделанный еще Самозванцем, — постройку из льда целого здания. Ледяной дом был построен по проекту камергера Татищева, под наблюдением особой комиссии, на Неве, между Адмиралтейством и Зимним Дворцом. Он имел 8 сажен в длину, $2\frac{1}{2}$ в ширину и 3 в высоту. Кругом крыши тянулась сквозная галерея, крыльцо было с резным порталом, внутри были сени и две комнаты. За ледяными стеклами помещались транспарантные картины, перед домом стояли ледяные мортиры, дельфины и башенки тоже с транспарантами. Вблизи был сделан ледяной слон с жожаками и баня. Пушки стреляли, дельфины и слон выпускали днем воду на 23 фута, а ночью горящую нефть. Внутри слона сидел человек и трубил в особую трубу, подражая крику живого слона. Дом внутри был раскрашен и уставлен мебелью и утварью тоже из льда.

Нас интересует, однако, свадьба придворного шута Голицына с калмычкой Бужениновой, которые и провели в этом доме брачную ночь, а в свадьбе — маскарадное шествие, напоминающее петровские маскарады. К свадьбе были доставлены в Петербург по два человека всех населявших Россию народ-

ностей в местных одеждах и с музыкальными инструментами. После совершения церковного венчания „поезжане“ потянулись со сборного пункта на санях, запряженных различными диковинными животными: верблюдами, оленями, собаками, волами, козлами, свиньями и т. д., „с принадлежащею каждому роду музыкалией и разными игрушками, в санях, сделанных наподобие зверей, и рыб морских, а некоторые в образе птиц странных“. Шествие открывали молодые, помещавшиеся в большой клетке на спине слона. Проехав мимо дворца, поезд остановился у манежа герцога Курляндского, где был дан свадебный обед, а после бал. По окончании бала, поезд снова отправился к Ледяному дому, где, с соблюдением различных церемоний, молодых уложили на ледяную постель, а, чтобы они оттуда не сбежали, к дому был приставлен караул.

Современники говорят, что такая свадьба была придумана в наказание за то, что Голицын в свое время перешел в католичество и женился на французке. Перед нами же хорошо нам знакомая маскарадная свадьба — своеобразный вид „самодеятельного“ театра.

Другим вариантом петровских маскарадов является Торжествующая Минерва, устроенная на маслянице 1763 г. по случаю коронации Екатерины II. Этот маскарад был вызван к жизни совершенно иными мотивами: Екатерина с одной стороны хотела всем напомнить времена Петра, а с другой — показать

себя сторонницей просвещения. „Маскарад сей, пишет современник, имел целью своею осмеяние всех обыкновеннейших между людьми пороков, а особливо мздоимных судей, игроков, мотов, пьяниц и распутных, и торжество над ними наук и добродетели“. Грандиозная маскарадная процессия, руководимая, как известно, первым придворным актером Федором Волковым, также включала всевозможные колесницы, повозки и сани, содержавшие маскированных лиц. Перед каждой повозкой шла своя группа музыкантов и хористов. Фигуры частью традиционно были унаследованы от маскарадных процессий петровского времени, частью же продиктованы новыми условиями быта. Так мы видим с одной стороны знакомого нам Бахуса, колесница его запряжена тиграми, с ним пьяный Селен, Пан, сатиры и нимфы, Вулкан с кузнецами, Юпитер, Астрея, Минерва и т. д. Далее мы видим Момуса, окруженного театральными масками и атрибутами с музыкой и кукольным театром. Но вот и новые маски: Обман, Невежество, Праздность, Злословие, Мздоимство, Ябедники, Крючкописцы, Взятки, Кривосуд, Обиралов, и Взятколюб Обдиралов. Наконец, ряд других аллегорических изображений. К маскараду были сочинены тексты и музыка хоров: хор сатир, хор к обману, хор невежества, хор к мздоимству, хор к превратному свету, хор игроков, хор златому веку, хор к Парнасу, хор к Минерве. Тексты, как известно, сохранились (см. И. Горбунов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 273).

Автором сатирической части был француз Поше (см. след. главу).

19. СУДЬБЫ ШКОЛЬНОГО, НЕМЕЦКОГО И ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕАТРОВ

Агония буржуазной политики началась еще до смерти Петра.

Сам автор пародийных обрядов стал бояться смерти, велел „молиться о себе во всех церквях различных религий и причащался три раза в течение одной недели“. Причащаясь, он сказал: „Верую, господи — помоги моему неверию“... Нет сомнения в том, что до-петровская Русь неуклонно и прогрессивно стремилась к усвоению западной буржуазной культуры, но стихийный порыв эпохи Петра не успевал хватать в глубь, его реформы были скороспелыми и поверхностными. И с той же скоростью, с какой они проводились, началось реакционное движение. Движение маятника приняло обратное направление, и от реформ осталось ровно столько, сколько было по плечу тогдашней стадии экономического и социального развития страны в целом.

Эволюция коснулась разных сторон жизни и в различной степени, отчего менее чем когда бы то ни было стало возможным говорить о стране, как о чем-то едином. Между деревней и городом в целом легла пропасть, да и в самом городе — между городскими низами с одной стороны, крупным купечеством и служилым сословием с другой и двором

с придворной аристократией с третьей—легли пропасти не меньшие. Это сказывалось во всей совокупности экономических явлений, во всем быту, во всем мирозерцании. Запросы, вкусы, образ жизни, костюм—все это стало глубоко разным. Не могло это не оправдываться и в интересующей нас области. Крестьянство продолжало жить теми действиями, с которыми мы познакомились выше, лишь слегка усложнив их под влиянием города. Но двор уже не мог довольствоваться старыми формами. Когда Петр умышленно попытался воспроизвести старинные обряды при свадьбе шута Шанского, то все почувствовали себя уже не в своей тарелке. Знаменательно, что в эту эпоху двор, аристократия, буржуазия крупная и мелкая еще объединяются: и в театре, равно посещаемом ими всеми, и в „самодеятельных“, только что описанных выступлениях. Городское расслоение определилось только после Петра. Причины, о которых мы будем говорить в следующей главе, толкали двор и аристократию искать более утонченных и помпезных театральных форм; деревня, как мы говорили, осталась на месте, и все те формы, которые выкристаллизовались при Петре, оказались на службе у буржуазии. Они ее и характеризуют в свою очередь, вплоть до того момента, пока не определилось расслоение.

Театр школьный, немецкий и итальянский комедийный по своему происхождению был театром



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ДИМИТРИЙ ДОНСКОЙ“
XXXIII

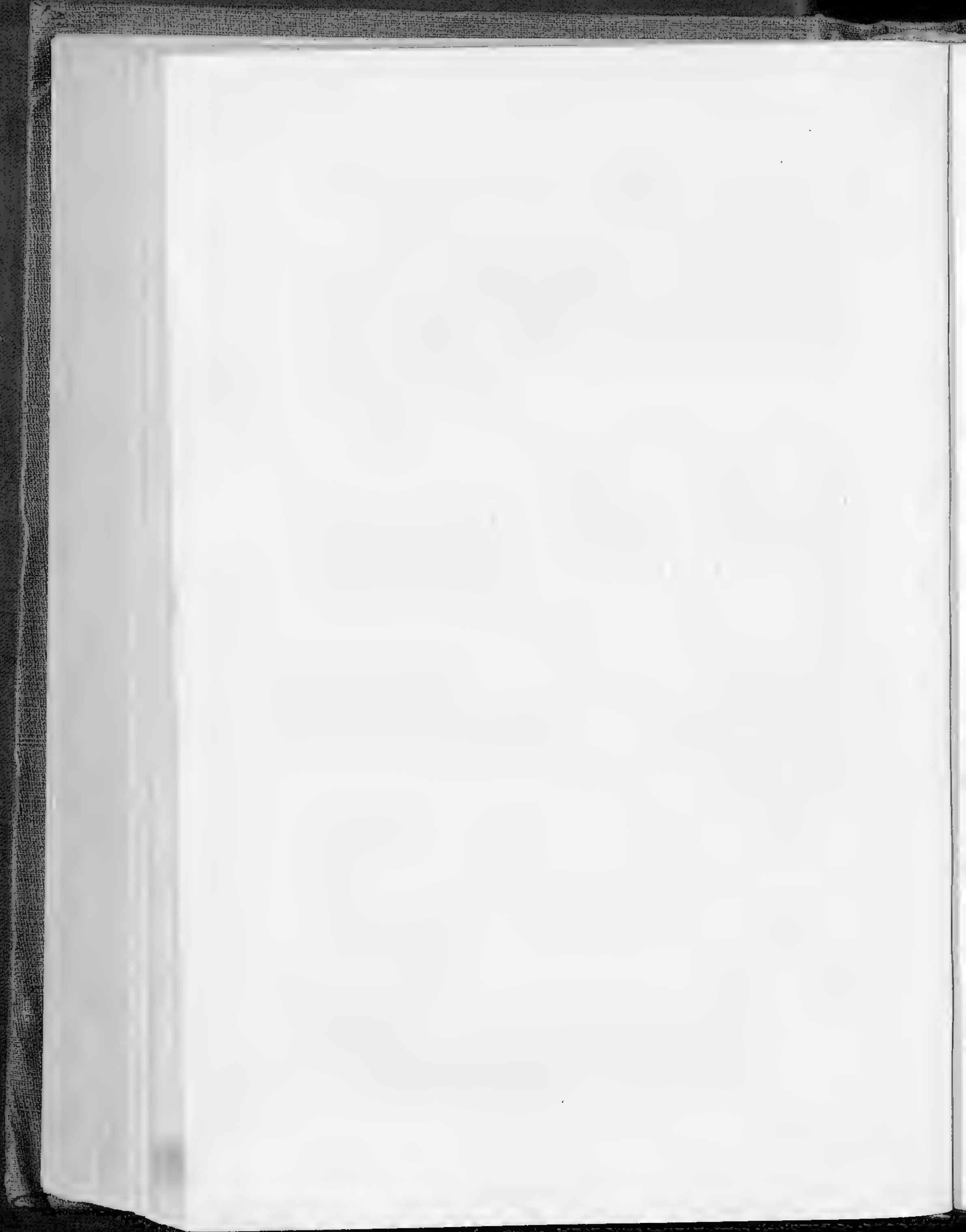


торговой буржуазии. На рубеже XVII и XVIII веков в России он повторяет явление, знакомое нам по истории театра западно-европейского, а именно оказывается на службе у двора, у созревающей абсолютной монархии и аристократии. Но этот хозяин скоро перестает им довольствоваться, и театр этот оказывается снова лицом к лицу с создавшей его средой. „Товарищи по несчастью“, эти виды театра объединяются в течение всего XVIII века, и далее мы наблюдаем их смешанные формы в руках содержателей „вольного“, т.-е. городского низового театра. Истории этого театра мы посвятим впоследствии отдельную главу. Здесь же только для примера укажем на подобные предприятия середины XVIII века (И. Забелин — Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII ст. — Сб. Л. Р. Слов. 1891). Они особенно характерны для Москвы, где не было двора. Деятели этого театра были или недоучившиеся школьники Московской духовной академии, или приказные, или, наконец, грамотные дворовые люди. И потребителями этого театра была такая же посадская публика. В названиях пьес мы легко узнаем названия пьес театров школьного и немецкого. Русские спектакли при этом чередовались с иностранными, из которых на первом месте по времени и количеству стоят спектакли немецкие. В елизаветинскую эпоху три немецких антрепренера: Зигмунд, Гильфердинг и Сколари обслуживали обе столицы и города прибалтийского края. Их репер-

туар и их исполнение, судя по дошедшим до нас афишкам и кое-каким текстам пьес, и объединяли в себе традиции названных выше театров, не чуждаясь, впрочем, и могущественного влияния классического французского театра. Итак, об этом речь впереди.

Г Л А В А П Я Т А Я

ТЕАТР ПРИДВОРНО-
АРИСТОКРАТИЧЕСКИЙ



ГЛАВА ПЯТАЯ

1. ДВОР И АРИСТОКРАТИЯ

Два социально-политических фактора обращают в XVIII веке на себя внимание: абсолютическая монархическая власть и аристократия. Первая выросла постепенно и с очень давних пор; ее рост определялся разложением феодального быта. Много способствовала этому росту монархии церковь. Нуждаясь, для упрочения своего могущества, в поддержке военной и гражданской силы, церковь, не предвидя роковых для себя последствий, всячески укрепляла будущий абсолютизм, прибегая для этого ко всевозможным средствам вплоть до религиозно-догматического обоснования прерогатив светской власти. Однако, основным фактором здесь был подраставший торговый капитал. Капиталу нужна была единая, твердая, все централизующая и решающая власть.

Ко времени Петра проблема светской власти стала разрешенной окончательно. Но курс петровского времени оказался слишком прямолинейным. Осуществляя историческую задачу момента, Петр работал топором. Одевавшийся на маскарадах бара-

банщиком, матросом или крестьянином, якшавшийся равно с представителями разных классов, и решавший все вопросы в пользу буржуазии, Петр был слишком грубо деловит. Утверждая прерогативы своей власти, он был чужд каких бы то ни было сантиментов, пресловутая дубинка была тем пером, которым он подписывал свои рескрипты. С другой же стороны, Петр не был чужд и стремления к величию, но он его видел преимущественно в количественном нагромождении признаков, а не в их качественном подборе. Отсюда этот тяжелый, грубый, циничный „барочный“ стиль его эпохи, его орнамента, его театра „самодеятельного“ и профессионального. Иностранных посланников, воспитанных на другом, это коробило (хотя и не мешало им принимать во всем этом участие), но русской зарождавшейся буржуазии это было по плечу.

Русская аристократия и русское дворянство были порой оттесняемы от актуальной общественно-политической роли, но стремление самим быть „представителем и администратором этой торговой фирмы—„Российской Империи“—заставляли их ожесточенно бороться с буржуазией.

Если жизнь нашего двора при Петре была топорна и тяжеловесна, то при его преемниках, при переходе главенствующей роли в руки родовой аристократии и дворянства стали преобладать великолепие, блеск и „учтивства“. Быт русских московских царей, по мере их усиления, принимал все

более и более пышные и торжественные формы, но формы эти были целиком церковно-обрядовыми — взять хотя бы известные выходы царей и патриархов, трактования послов и пр.; мы уже не говорим о царских свадьбах и похоронах. Придворно-аристократический быт XVIII века, императорский петербургский ярко развил эту линию с тою лишь разницею, что церковность была заменена обычаями светскими. Эти обычаи едино- и самодержавные государи, окруженные родовой знатью, заимствовали у той страны, которая классически выразила идею абсолютизма — у Франции.

Блеск и пышность двора были видимыми, показательными атрибутами, признаками императорской власти. Развитие придворного этикета было одним из ярчайших их проявлений: театр был одним из элементов придворного этикета. Мало того, театр был одним из самых могущественных средств утверждения абсолютизма, ибо располагал словесным материалом, располагал развивающимся сюжетом, помощью которых можно было легко, просто и наглядно декларировать все то, что нужно было власти. А в России, где престол в XVIII веке переходил из рук в руки не иначе, как при посредстве дворцовых переворотов, это было тем необходимее.

Прослеживая историю придворно-аристократического театра на Западе, мы видим весь путь его органического роста, мы убеждаемся, что создаются даже особые, новые театральные жанры — опера

и балет — для обслуживания указанных потребностей, мы видим, что между сформированным оперно-балетным театром с одной стороны и всем придворным этикетом с другой — расположены тысячи промежуточных видов. У нас в России были заимствуемы формы готовые, и потому их взаимная внутренняя связь на первый взгляд не очевидна.

Торжественные придворные обеды, куртаги, маскарады, трактование послов, императорская охота, поездки, прогулки, коронование, бракосочетание, похороны, карусели (рыцарские турниры), концерты гоф- и камер-музыки, кантаты и серенады, дивертисменты, прологи, фейерверки, оперы, балеты, трагедии — все это явления одного и того же порядка с акцентом лишь на разных слагаемых. Афоризм, что придворная жизнь этой эпохи была сплошным воплощением театра, а театр был сплошным воплощением придворного этикета — глубоко справедлив. Если же в ряду только что перечисленных явлений мы захотим выделить в особую группу театр профессиональный, то мы должны будем сосредоточить свое внимание на следующих театральных жанрах: опере, балете и трагедии, и следующих влияниях — итальянском (для первых двух) и французском (для второго и последнего).

Нужно, однако, заметить, что эти театральные жанры не сыграли у нас той роли, какая им, казалось бы, предназначалась исторически. Опера, балет и трагедия иностранные, особенно на первых порах,



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ФИНГАЛ“
XXXIV



еще носили чисто придворно-аристократический характер. Но, как мы это увидим ниже, первые же попытки дать им облик национальный русский, повлекли за собою деградацию „высокого“ стиля. Балет дольше и упорнее других хранил и хранит „высокий“ стиль; драматический театр деградировал первым, за ним потянулась русская опера. В итоге, все эти культивировавшиеся за счет двора жанры перестали быть специфически придворными. И совсем иначе было с придворно-аристократическим „самодеятельным“ театром, с театральным оформлением придворно-этикетной жизни, так до конца и сохранившим свой первоначальный классово-выдержанный характер.

2. ПРИДВОРНЫЙ „САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ“ ТЕАТР

Вернемся сейчас к тем явлениям, о которых речь шла в конце предшествующей главы. При всей своей грандиозности и хаотической нелепости, они поражали нас своей динамичностью и, в дни Петра, своими государственно-политической целевой установкой и значимостью. Однако, наряду с ними, мы наблюдаем подобные же явления, имевшие цели и более узкие. Их общей основной линией является возвеличение престола путем подчеркивания в глазах окружающих величия, всемогущества правового и финансового, божественности императорской власти всеми возможными средствами, а, между ними, ре-

ставрацией некоторых феодальных порядков. Поводом для этого были события политические — победа, заключение мира, прибытие иностранных послов, а также события, относящиеся к личной жизни монархов и их приближенных — рождение, свадьба, именины, смерть и момент официального принятия правления — коронование. Собственно, обряды свадебные, похоронные и пр. мало чем отличались от известных нам со времени Петра; в них лишь постепенно заменялись черты старонародные новыми западными. Но один обряд был новый — это коронование. Оно появилось у нас с возвышением царской власти, в конце XV ст., в 1498 г., когда Иван III короновал своего внука Дмитрия. С тех пор коронование у нас утвердилось, однако, вплоть до коронования Петром I Екатерины I в 1724 г. характерной чертой обряда была первенствующая роль духовенства, которое венчало представителя светской власти на царство из своих рук. С момента же падения значения духовной власти в целом, началась и новая фаза развития обряда коронования: коронуемые сами возлагали на себя царские регалии, а духовенство им только подавало их и помогало. Местом отправления обряда был Московский Успенский собор. Ко дню коронования он убирался очень пышно: посреди храма ставилось возвышение о 12 ступенях, крытое бархатом с золотыми галунами; над ним балдахин тоже бархатный, висящий на золотых шнурах, с золо-

тыми кистями, с вышитыми государственными гербами; вокруг возвышения — перила; на возвышении ставились два богатых тронных кресла и стол, покрытый парчой, с царскими регалиями. Пол устилался дорогими персидскими коврами, по сторонам устраивались галереи и места для присутствующих. Кроме того, особо украшались два места, с которых императорская чета слушала литургию. От Успенского собора до Красного Крыльца и до Архангельского собора делались большие помосты с перилами, покрытые красным сукном. Шествие в Успенский собор шло по особо установленному порядку. Высшее духовенство встречало царскую чету каждением и окроплением св. водой. Собственно, обряд состоял в следующем: коронуемые возлагали на себя мантию, корону и брали державу; действия эти чередовались с особыми на данный случай молитвами. Затем шла литургия, во время которой коронуемые миропомазывались и причащались. После поздравительной речи, произносившейся духовенством, начиналось обратное торжественное шествие, во время которого разбрасывались народу жетоны и медали. Коронование салютовалось пушечной пальбой и сопровождалось многодневными празднествами, как придворными, так и „простонародными“. (См. В. Жмакин. Корон. рус. И-в и И-ц. Рус. Стр. 1883 III. IV).

К числу явлений театральных следует отнести и всевозможные шествия и процессии, особенно

академия, а с 1766 г. открылся ряд рыцарских „каруселей“. Один из современников, посвятивший им специальную статью (Реперт. и Пантеон 1843, кн. 7), высказывает мысль, что воспоминания о них нужно занести на страницы изданий, „долженствующих быть хранилищем материалов, относящихся к истории русского театра“. Оказывается, и современники оценивали театральный характер этой затеи.

Под именем „карусели“ следует разуместь своего рода Олимпийские игры — военно-спортивные состязания типа рыцарских турниров, имевшие место у нас во второй половине XVIII и начале XIX в. в. Как это видно из описаний и рассуждений очевидцев, затея была позаимствована непосредственно у двора Людовика XIV, пышности которого подражал наш двор XVIII века. Первая кадриль должна была состояться летом 1765 г., но, вследствие дурной погоды, была перенесена на следующий, когда и была исполнена дважды — 16 июня и 11 июля — в Петербурге, на Дворцовой площади, где был выстроен известным архитектором Ринальди большой деревянный амфитеатр для публики (Зап. Казановы Р. Стар. 1874 IX. 542). Остальные кадрили были в Москве на Девичьем поле в 1784, 1803, 1811 и др. г.г.; одна кадриль была в Шклове у гр. Зорича в 1789 г.; последняя носила чисто подражательный характер.

(См. В. Л. Пушкина. О каруселях, Моск. и СПб. Вед., Пыляева. Эпоха рыцарских каруселей. Ист. Вест. 1885 VIII.

Н. В. Дризен. К истории крепостного театра. Столица и Усадьба 1914 г. № 12—13 и др.);

Участвовать в кадрилих могли только знать и крупное дворянство, что вполне подтверждается дошедшими до нас поименными списками участников. Однако, допускались и „неизвестные“ кавалеры при условии, что обер-шталмейстер или кто-либо из „знатных особ“ мог удостоверить их дворянское достоинство; зрителями могли быть все „благопристойно одетые“. Кадриль 1766 г. была самой великолепной и отличалась от последующих в особенности специальными нарядами участников. Эти последние были разбиты на четыре группы. Каждая из групп имела свой костюм: славянский, римский, индейский и турецкий; костюмы эти затем были использованы при постановке оперы Екатерины II „Управление Олега“. По пушечному сигналу, участники собрались в назначенных местах; через два часа, по новому сигналу, дамы вступили в колесницы, кавалеры сели на лошадей и, по третьему сигналу, кавалькады двинулись к дворцовой площади. Между тем собрались судьи каждой из кадрилих и главный судья. Их появление встречала музыка, составленная не только из обычных, но и из вымышленных инструментов. Затем, по новому сигналу, начались „курсы“ — сперва дамские на колесницах, затем мужские — верхом. Демонстрировались: конные ристания, метания копий и проч. военные упражнения. Состязания венча-

лись каждый раз присуждением и раздачей призов. По случаю первой карусели была отлита особая медаль и издано ее описание, с приложением гравированных изображений кадрили; последние, к сожалению, до нас не дошли, и только по портрету гр. Шереметьевой, написанной в кадильном костюме, мы можем судить о характере нарядов. Поэт Петров написал специальную оду, в которой в выпретенных выражениях воспел рыцарские игры и блеск карусели (М. Сухомлинов. Исслед. и статьи по рус. лит. и просв. СПб. стр. 12).

Убором дорогим покрыты
Дают мах кони грив на верх,
Бразды их пеною облиты,
Встает прах вихрем из-под бедр.
На них подвижники избранны
Несутся в путь, песком усталый
и т. д.

3. ФЕЙЕРВЕРКИ, ИЛЛЮМИНАЦИИ И ПРАЗДНЕСТВА

Все помянутые выше торжества, на всем протяжении XVIII века, сопровождались непеременившимся образом фейерверками, иллюминациями, обедами, ужинами, маскарадами, балами и угощением городского населения пресловутыми жареными быками, что вместе взятое составляло грандиозное празднество, длившееся по нескольку дней. В его состав входили также спектакли, дивертисменты, декламации и концерты как любительские, так и профессиональные.

Казалось бы, мы могли бы не говорить, например, об иллюминациях и фейерверках, однако, как в этом легко будет сейчас убедиться, без этого ни с формальной, ни с политической стороны мы не поймем характера оперно-балетных спектаклей данной эпохи.

Иностранцы, описывавшие блеск нашего двора XVIII века, говорили о том, какие, очевидно, громадные суммы сжигали мы, расходуясь на фейерверки и иллюминации: мы поражали этим даже привыкших к роскоши и блеску европейцев. Если же мы обратимся к описанию наших увеселительных огней (М. Ровинский. Описан. фейерв. и иллюмин. СПб. 1903. стр. 179 и след.), то увидим, что площадь, отводимая для фейерверков, занимала, обычно, 125×500 футов, что для них на берегу Невы был выстроен специальный постоянный „театр“, над сооружением которого, в течение 10 недель, трудились 2000 человек, что для зажигания огней „задаживалось“ до 500 человек, что, кроме обычных фитильных щитов, колес, ракет, и пр. пиротехнических хитростей, при них употреблялись сложнейшие театральные машины, сдвигающие, раздвигавшие, спускавшие и поднимающие различные панно и, наконец, механические подвижные фигуры и живые исполнители. Дело это было крайне трудное, не даром у нас, как и при западных дворах, для этого имелся специальный штат, во главе которого стоял известный академик Яков Штелин. Иллюминация и фейерверк, обычно, сопровождали друг друга. О том, какое

впечатление фейерверки производили на русских, видно со слов собирателя их описаний Ровинского, со слов Болотова, который предпочел смотреть фейерверки, чем присутствовать на празднестве во дворце в обществе Петра III и многих других современников; громадные толпы народа присутствовали обычно на фейерверках. Совершенно ясно, что фейерверки и иллюминации не могли не быть использованы властью для проведения в народ важных для нее политических идей. Это достигалось двояким путем: простейшим — путем устройства свещающихся и транспарантных лозунгов, и более сложным — путем сооружения аллегорических фигур с непременными красноречивыми и удобопонятными атрибутами. Первое время требовалось разъяснение публике их значения (в свое время его лично давал Петр I), затем оно прилагалось на бывших в широком распространении гравированных изображениях, позднее в этом уже не было надобностей: символический язык увеселительных огней был неизменен, традиционен и сам собой стал общепринятым. В конце-концов, это даже вызвало недовольство верхов:... „все одно и то же, как всегда: храм Януса да храм Бахуса, храм еще не весть какого дьявола — все дурацкие несносные аллегории и при том в громадных размерах с необычайным усилием произвести что-нибудь бессмысленное“, писала Гримму Екатерина II в 1775 г. (Русск. Арх. 1878 III 16). Остроумнее нельзя было выразиться;

действительно, храм Януса был самым распространенным декоративным мотивом фейерверков с петровских дней. На подобном декоративном фоне бывали скульптурно представляемы фигуры, изображавшие: или мифологические существа — Янус, Марс, Минерва, Нептун, Астрея, Юпитер, Купидон и пр.; или олицетворения различных духовных качеств: положительных — милосердие, мужество, храбрость, слава и пр., или отрицательных, или царствующих особ — Петра I и короля шведского; или, наконец, портретные изображения — Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Петра I, Екатерины I и т. д.; бывали фигуры и просто рыцарские, на обязанности которых было отворять или растворять двери храма; бывали фигуры „действительно движущиеся“. Кроме скульптурных изображений, применялись изображения живописные. Человеческие фигуры окружались изображением вещественных атрибутов; очень распространены были вензеля. Но то, чего нельзя было понять на основании субъективного истолкования фигурных сочетаний, пояснялось надписями. Характер их определялся чествуемым событием. В дни коронационных торжеств, особенно из-за господствовавшей системы дворцовых переворотов, надписи подчеркивали права коронуемого монарха на престол божеский и человеческий, например: „богом данная“; при празднествах по поводу одержанных побед — военные героические лозунги типа „полученного не возвращает“, „дает, а не при-

нимает законы". Иной соответственный ассортимент надписей бывал при свадьбах, иной—при мирных торжествах и т. д.

В подтверждение выше высказанной мысли, сравним фейерверк в честь восшествия Елизаветы Петровны на престол с прологом, поставленным при ее короновании.

В первом случае была изображена небесная дуга, потом появляется внизу „любовь к отечеству“, а на светлом облаке — „правосудие божеского промысла“ в образе Астреи, которая принимает из рук первой щит с именем Елизаветы. Надписи: „давний долг сему дню“, „природною короною“, „сия мя возвратила“. Написанный Штелиным оперный пролог „Россия по печали паки обрадованная“ изображал запустелую, поросшую диким лесом страну и „в разных местах отчасти начатое, но не довершенное, а отчасти развалившееся и разоренное строение как на земли, так и на море“. На холме сидит Рутения с детьми и печалится о разлившемся мраке, об одичании, запустении и разорении всего окружающего. Она вспоминает время Петра и Екатерины и утешает своих детей тем, что от них остались их узаконения и их дочь. Рутения взывает к богам — и вот, наступает утренняя заря, и она поет арию:

„Ежель образом богов должен быть царь света,
Кто достойнее владеть, как Елисавета“

и т. д.

В это время восходит солнце, и в растворенном небе показывается Астрея с вензелевым изображением имени Елизаветы; по сторонам хор добродетелей коронуемой монархии: Справедливость, Храбрость, Человеколюбие и т. д. и хор добродетелей ее подданных: Любовь, Верность, Сердечная искренность, Надежда, Радость. Астрея утешает Рутению и говорит, что добродетели государыни и ее „неоспоримое право“ на престол венчают ее короной.

Видит свет и я сама в ней доброт причины:
Идет по следам Петра и Екатерины.

В заключение появлялась надпись: „Да здравствует благополучно Елизавета достойнейшая, вожденная, коронованная императрица всероссийская, мать отечества, увеселение человеческого рода, Тит времен наших. 1742“. Пролог заканчивался балетом „Радость народов о явлении Астреи на Российском горизонте или возвращение золотого времени“; танцующие были одеты европейцами, азиатами, африканцами и американцами. По окончании пролога шла опера—Милосердие Титово, где „репрезентовалась история о Тите в изъяснение милосердных комитетов“ государыни.

Связь оперного спектакля с фейерверками и, в целом, социально-политический смысл и природа этих явлений ясны без дальнейших слов. Таков переход придворных программных действований и зре-

лишь к театру профессиональному — оперному и балетному. Однако, в иных случаях они переходили в пышные театральные празднества. Для характеристики этих последних, остановим наше внимание на двух из них, устроенных в Петербурге летом 1775 г. по поводу заключения мира с Портой.

Первое из них было устроено учениками Академии Художеств. На Неве был сооружен большой пловучий, усаженный густым ельником, наподобие леса, остров, по середине был просторный луг, по сторонам — сельские жилища. Из них выходили сельские жители обоего пола с косами и граблями. Трава была скошена, сено убрано, после чего был устроен хоровод, плясавший и певший под аккомпанимент специально сочиненной роговой музыки. Затем хор разбивался на два: один рубил лес, другой — тесал камни; из этого материала был сделанobelisk на пьедестале с датой заключения мира. Вместо поваленного леса вдруг появлялся великолепный, разукрашенный зеленью, храм с вензелем государыни. Тут хоры соединялись, украшали храмовый жертвенник и снова пели и плясали под музыку. (М. Вед. 1775 № 61, СПб. Вед. № 60). Пловучий остров свободно передвигался по Неве.

Другое празднество было устроено Шляхетным кадетским корпусом (см. *Journal de litterature et choix de musique* 1783 г., изд. в Цвейбрюккенском герцогстве. Зритель света, 1775, октябрь, см. также в нашей Истории театр. образ. и у Пыляева. Эпоха

каруселей). Устроителем его был известный французский антрепренер своего времени, заведывавший частью общественных развлечений в корпусе, Поше. Для этого на площади, вокруг центрального пункта, которым являлась триумфальная колонна в 50 футов вышины, был выстроен вращающийся амфитеатр на 1200 чел. зрителей. Колонна заканчивалась статуей богини Славы, окруженной знаменами и значками, отнятыми у турок; при звуке трубы статуя давала сигнал к началу действия. От амфитеатра шли четыре аллеи из зелени, украшенные аллегорическими скульптурами: Лживой политики, Мора, Пожара и Возмущения. Перед публикой прошло всего четыре зрелища. Первое началось в 12 час. ночи. Развалины храма; среди руин на пьедестале одна только эмблема любви к отечеству; в глубине покрытые деревьями горы. Здесь была исполнена аллегорическая пастораль, в которой скрывавшиеся было под видом пастухов Аполлон и богиня Благополучия, несмотря на козни Лживой политики, соединялись у алтаря Любви к отечеству; все оканчивалось их торжественным свадебным кортежем при участии 400 рыцарей, исполнявших в итоге воинственные танцы; над ними реял двуглавый орел с вензелем Екатерины II. Второе зрелище состояло в пантомимическом балете, изображавшем аллегорически воспитание и женитьбу наследника и учреждение новых губерний. Гений Заслуги изваял гениев Правды и Добродетели. Богиня благополучия ожи-

вляла их, Аполлон оживлял и прочие статуи. Они все, держа в руках гербы губерний, составляли живую картину Благодарности. Храм Аполлона превращался в транспарантный сад; показывалась богиня Изобилия. Третье зрелище изображало Марсово поле; на арене—трон богини Благополучия, с двумя питомцами Заслуги—все в китайском вкусе. На арене кадеты корпуса состязались во всевозможных гимнастических упражнениях — скакании, фехтовании, борьбе, стрельбе из лука, плавании, карусельной верховой езде и пр. Богиня Благополучия, Любовь к отечеству и Аполлон, а также гений Заслуги под конец раздавали награды. Наконец, четвертое зрелище представляло храм Януса, смежный с храмом Моды; здесь была сыграна комедия Поше — „Мода, личина коей сорвана гением любви к отечеству“. „Двадцатилетнее пребывание автора в России дало ему возможность изучить эту страну и передать ее дворянству несколько полезных идей, могущих принести добрые последствия“, красноречиво замечает современник. Меркурий (бог торговли) отнимает у Аполлона лиру и пытается развратить подданных Благополучия поклонением Моде. Но появляется бог Любви к отечеству, отрезвляет их, Мода и ее единомышленник с позором удаляются. Вспыхивает фейерверк, изображающий разрушенный храм Моды; когда он гаснет — все видят статую Петра в виде Конфуция. Наконец, Любовь к отечеству приглашала всех ужинать, чем празднество и оканчивалось. Фигуры,

выведенные Поше в комедии, были заимствованы им из арсенала фигур Торжествующей Минервы. Инсценированная здесь борьба Аполлона с Меркурием ярко изображала борьбу, отчетливо характеризовавшую нашу жизнь того времени — борьбу эпох феодальной с капиталистической, борьбу аристократии с буржуазией.

4. ИТАЛЬЯНСКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

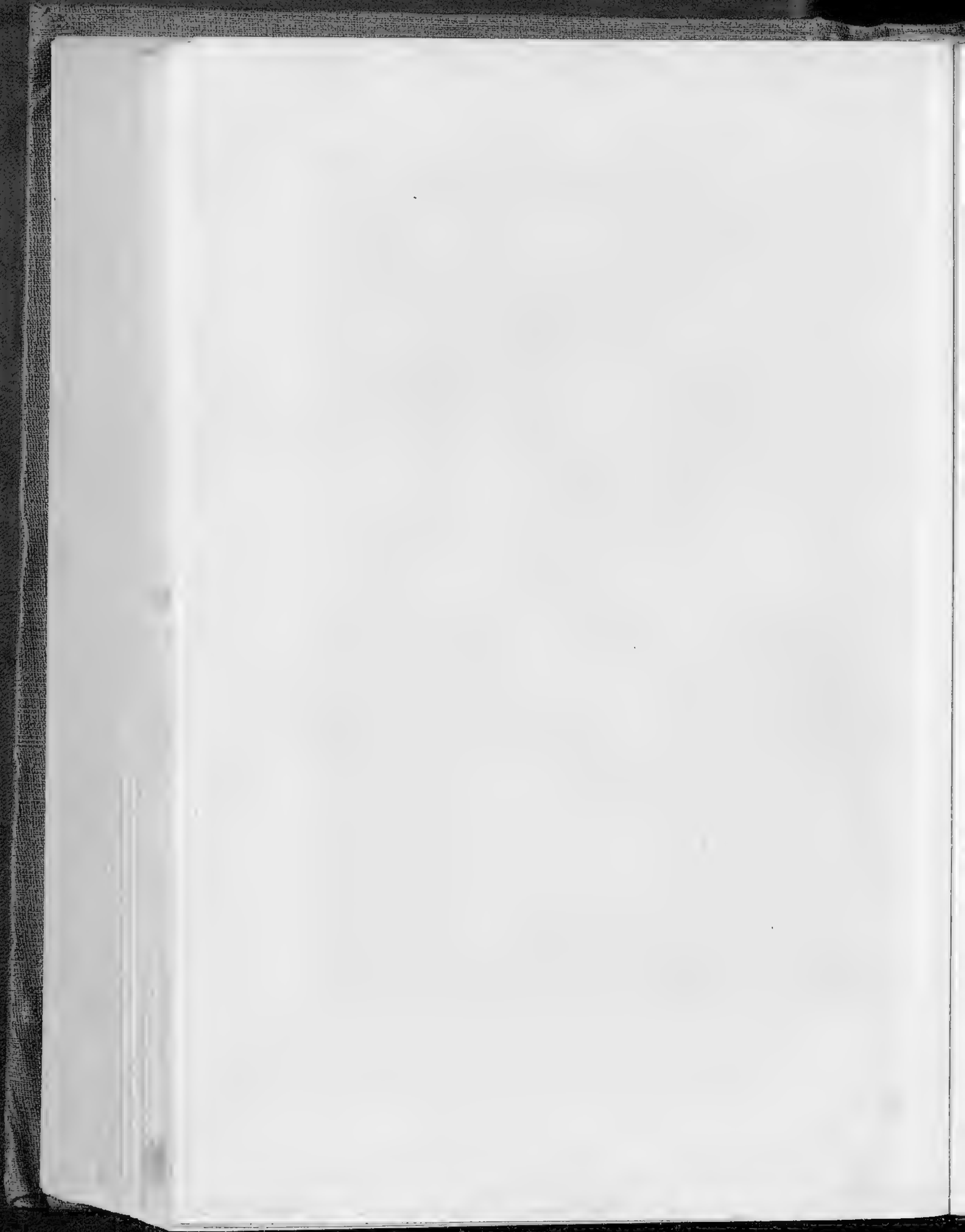
Только познакомившись со всем вышеизложенным, мы сумеем правильно подойти к оценке придворного профессионального театра. Однако, интересен вопрос: все ли время своего существования он был носителем идеологии придворно-аристократической, и, если здесь происходил некоторый сдвиг, то в чем именно он выражается. Действительно, опера, балет и драма, начинаясь в России в XVIII веке, развиваются в течение полутора веков, не переставая притом быть „императорскими“, т.-е. числиться по Министерству Двора и получать оттуда средства к своему существованию.

Но, как мы в этом убедимся, вскоре же „императорские“ театры оказались захваченными буржуазией, оказались проводниками буржуазной идеологии. В известной мере это наблюдается в придворном театре в целом, ибо он вырос на почве капиталистических отношений.

Прежде чем создать свои национальные оперный и балетный театры, мы получили их из Италии.



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ФИНГАЛ“
XXXV



Коронуясь Анна Иоанновна не могла не захотеть украсить празднества театральными выступлениями, и потому между русским двором и соседними европейскими началась переписка по данному вопросу. В предшествующей главе мы уже говорили о том, что, в результате этих переговоров, русский двор получил какую-то итальянскую труппу, какую — не вполне ясно, ибо с одной стороны в числе прибывших был композитор, и труппа исполняла „комедии при пении“, а с другой — и просто „комедии“ и пантомимы. К ним тотчас же присоединились дополнительно выписанные Гибнером певцы. Вероятнее всего, это была опера-буфф — комическая опера — жанр, упрочившийся у нас при Елизавете. После отъезда этой труппы, мы получили итальянскую комедийную труппу, и только в 1735 г. к нам прибыла итальянская компания „музыкантов, танцмейстеров и интермедантов“, т.-е. труппа балета, оперы серьезной и оперы комической в составе 35 чел., включая технический персонал. Среди приехавших были лица, которым пришлось сыграть видную роль в истории нашего театра и нашей музыки, а именно: композитор Франческо Арайа и балетмейстер Антонио Фоссано; в труппе, кроме того, были свои декораторы — Джеронимо Бон и Джiovани Тарсиа, свой театральный машинист — Карло Джибелли, свой костюмер и т. д., и т. д. (об этом подробно в нашей работе „Театр в России при Анне Иоанновне“). „С этого момента“, пишет Штелин, „итальянская

музыка при русском дворе была введена, установлена и впредь на долгое время упрочена". Штелин был прав. Не только опернобалетный придворно-аристократический театр в России стал итальянским, но музыка и опера и в дальнейшем своем развитии, вплоть до второй половины XIX века, следовали итальянским традициям, и русский балет неизменно колебался между традициями итальянскими и французскими.

Труппа приехала, повидимому, в мае, и, очевидно, тотчас же стала готовиться к постановке оперы; в декабре печатались либретто, а 29 января 1736 г., в день именин Елизаветы, была поставлена в России первая опера — „Сила Любви и Ненависти“ на текст некоего К. Ф. П., музыка Арайи; балетмейстером был, конечно, Фоссано, декорации писал Бон, текст либретто перевел Тредиаковский. „Двор принял эту оперу“, пишет Штелин, „с массой аплодисментов и с огромным удовольствием; восторг по поводу этого нового зрелища выразился в том, что все ложи и партер были переполнены; раз сто пришлось повторить и несколько раз все с тем же успехом“. И далее Штелин дает подробный отзыв о спектакле с оценкой отдельных исполнителей — это наша хронологически первая театральная критика. (Прим. на СПб. Вед. 1738 г. ч. 17, стр. 177). Показания другого современника несколько противоречат отзыву Штелина: первая опера „хотя очень хорошо шла, однако ж не

столько понравилась, сколько комедии и интермедии итальянские“.

В 1738 г. Штелин счел необходимым пояснить публике основные характерные черты этого вновь появившегося у нас театрального жанра. „Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет“. В ней „предложение делается стихами и притом оно с музыкою поется. К сему наиспособнейшие суть трагедии“. „Все в ней есть знатно, великолепно, удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златые века собственно в ней показываются. Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки. Приятными же песнями и изрядными танцами изображает она веселие дружеских собраний между добронравными людьми. Чрез свои хитрые машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенных, на земле силу и крепость человеческую, которую они при осаждении городов показывают, на волнующемся море страх и напасти нерассудно дерзновенных людей, а через сверженного Фэтона падение безумных гордости. Речь, которою человеческие пристрастия изображаются, приводится посредством ее музыки в крайнее

совершенство, а звук последующих за нею инструментов возбуждает в слушателях те самые страсти, которые тогда их зрению открываются". Характеристика, данная этому жанру Штелиным, оправдывается на всех тех операх, которые исполнялись при дворе в первый период ее развития. На сцене цари и их приближенные. Они движимы любовью, честью, гордостью, любовью к отечеству, великодушием; эти чувства борются в них, на их борьбе строится сюжет. События невероятно осложняются, но в самую последнюю минуту приходят к благополучному концу. На сцене сражения, осада крепостей, единоборства, празднества. Каждое действие оканчивается балетом; на этой стадии своего развития балет сюжета еще не знал, но представлял собою не более, как развитой дивертисмент. Термин „опера“ чаще всего заменялся в ту пору термином „драма на музыке“, что вполне отвечало сути дела: пелся далеко не весь текст; вся драматическая часть велась на декламации, и только лирические излияния, которые были, обыкновенно, в конце каждого явления вкрапливаемы в ход действия и безо всякого ущерба для его развития, могли быть изымаемы, пелись; в большинстве случаев это были общие сентенции метафорического характера. Таким образом, певческие места оперы, в этой фазе ее развития, играли роль хора античной трагедии.

Интересна подробность: в массовых сценах участвовало не менее ста человек; это все были кадеты

Сухопутного Шляхетного Корпуса, обучавшиеся там балетному искусству у известного балетмейстера и танцмейстера Ланде, основателя нашего б. Императорского балетного училища. Хоровых вокальных исполнений в этой опере не было (несомненно, за отсутствием исполнителей). В опере „Притворной Нин или Познанная Семирамида“, исполненной через год после того, впервые выступал перед русской публикой знаменитый в ту пору оперный либретист Пиетро Метастазιο. Опера в общем мало чем отличалась от предшествующей; только мы в ней видим уже трио и хор. После того, в апреле 1738 года, в день празднования коронации Анны Иоанновны, была исполнена третья и последняя опера „Арта-ксеркс“, а затем оперная труппа в большинстве разъехалась.

Оперное дело возродилось через четыре года, в 1742 г., когда, ко дню коронавания Елизаветы Петровны, была исполнена при дворе одна из самых модных опер своего времени „Милосердие Титово“ вместе с уже знакомым нам прологом. Первые три оперы имели чисто опытное, пробное значение, и, хотя их постановки и приурочивались к торжественным „табельным“ дням, однако, содержание либретто не имело еще ни аллегорического, ни декларативного характера. Иначе обстояло дело с Милосердием Титовым, которое было поставлено „в изъяснение милосердных комитетов“ Елизаветы, ибо „по согласию едва не всех историков, не обре-

талось в древности так лучшего ни любезнейшего Монарха, как Тит Веспасиан, ибо в нем все вкупе так редкие дарования разума, как наиприятнейшие поступки удивлению были достойны. Паче всего имел он природную свою склонность к милосердию, которым принудил любить себя всем потолику, что всесветно его проименовали Увеселением Человеческого Рода“.

Уже в репертуаре Грегори (в постановках Эсфири и Юдифи) можно уловить явные намеки на дворцовую ситуацию. Репертуар Кунста был вынуждаем уже прямо откликаться на современные военно-политические события — спектакль на взятие Орешка. Служебная роль театра при Елизавете еще точнее определилась: оперно-балетные спектакли давались в дни придворных и политических празднеств и так или иначе, прямо или косвенно оправдывали или возвеличивали события, династию и пр.

Относительно последней постановки также интересны некоторые бытовые подробности: немые роли играли ученики московской Навигацкой школы, а, за отсутствием хора, его партии пели солисты, так что славословие милосердию Тита пели сам Тит, его наперсники и еще трое солистов. Это несоответствие дало идею руководившему всей постановкой Штелину заполучить в качестве хористов придворных церковных певчих — знаменательнейший факт в истории нашей оперы. Штелин сам обучал их „к театральному поведению“. Итальян-

ские слова были подписаны под нотами русскими буквами и заучены без достаточного понимания их смысла. Пользование услугами певчих с этого момента вошло в обыкновение. Двор и иностранные послы признали опыт крайне удачным. Публика смотрела спектакль в масках; стечение на премьеру зрителей в Москву, где было тогда сверх полумиллиона жителей и куда съехалось все именитое русское дворянство, было так велико, что многие зрители и зрительницы отправлялись в театр за шесть и более часов, чтобы получить место, а их было 5.000. Театр всех зрителей не вместил, и спектакль был повторен трижды. Труппа была мала и потому тотчас после постановки был командирован за границу Арайя. В результате этого, к нам прибыл ряд новых исполнителей; между ними: прекрасный певец, кастрат Салетти, оперный либретист Бонекки и первоклассный театральный и перспективный художник Валериани. Последний имел громадное влияние на развитие нашего декоративного искусства. Когда при их участии в 1744 году, в день празднования коронации, была поставлена опера Селевк, то, по словам очевидца, Елизавета „соизволила свое удовольствие оказать ударением в ладони, что и от всех прочих зрителей учинено было, при чем чужестранные господа министры засвидетельствовали, что такой совершенной и изрядной игры, особливо в рассуждении украшений театра, проспектов и машин, нигде еще не видано“. Опера оканчивалась

апофеозом: сверху спускался на машине храм Славы, и в нем, окруженный богами и героями древности, „на знатнейшем месте“ находился портрет Елизаветы; при этом пелось многолетие. Далее идут оперы: Сципион в 1745 г., Митридат в 1747 г. Особый интерес представляла собою опера 1750 г. Беллерофонт, в заглавной роли которой автор изображал „свойства императрицы“; в ней впервые сольную ответственную партию исполнял русский певчий, впоследствии известный Марк Полторацкий. Современник записал, что все актеры „заслужили себе притом великие похвалы, и перед всеми помянутому Полторацкому, природному малороссийцу, который впервые вышел на театр, каждый удивлялся, и по справедливости сказать можно, что не уступит он наилучшим итальянским актерам“. Полторацкий участвовал затем в операх: „Евдоксия“, „Александр в Индии“ и в серенаде „Корона Александра Великого“. В 1751 году была поставлена опера „Евдоксия Венчанная или Федосий Второй“. „Признаюсь“, писал автор, „что под именем Евдоксии скрывается мое почтение. Стихи мои нечто величайшее представляют. Когда бессмертную ее славу, геройские и трон украшающие добродетели прославляю, то в устах Евдоксию, а в сердце Елизавету имею“. Следующая новая опера „Александр в Индии“ была поставлена только в 1756 г. Перерыв объясняется как кризисом оперной труппы и отъездом придворного пииты Бонекки, так и теми обстоятель-

ствами, что выдвинулся новый театральный жанр — трагедия, и появилась, наконец, опера русская. Наконец, последней италийской оперой этого периода является Сирой 1760 г. (см. нашу работу „Театр в России при Елисавете Петровне“. Гос. Публ. Библиотека; второй экземпляр у автора).

5. РУССКАЯ СЕРЬЕЗНАЯ ОПЕРА

Первые сведения о русской опере относятся к декабрю 1740 г., когда усиленно готовился этот спектакль. Однако, состоялся ли он тогда и что это была за опера — неизвестно. Неясно также, что собственно было в ней „русского“.

Начало русской оперы вовсе не следует смешивать с „началом“, т.-е. некоторой регламентацией при дворе русской музыки. Первые шаги русской оперы состоят лишь в том, что 1) текст был сочинен русским поэтом, на русском языке, 2) исполнителями были русские певцы — уже знакомые нам придворные церковные певчие. Говорить о первом из элементов мы подождем, отложив это до рассмотрения русской трагедии. Что же касается исполнителей, то к ним обратимся сейчас.

Для церковных нужд русская церковь вообще, а столичная придворная в частности, с очень давних пор имела штат певчих. Когда, со времен Алексея Михайловича, Украина вошла в состав Московского государства, церковь стала пользоваться услугами пев-

чих украинских, как более голосистых. Как единственная полупрофессиональная вокальная организация в России в начале XVIII века, придворные певчие начинают принимать участие во всевозможных театральных затеях двора: мы встречаемся с ними в „самодельном“ театре Петра I, в придворном спектакле 1735 года. При Анне Иоанновне состоялся ряд правительственных указов, вполне узаконивавших их положение; тогда же в Глухове была учреждена специальная певческая школа. Глуховских питомцев в Петербурге экзаменовали; одни из них входили в штат придворных певчих, другие—вместе со спавшими с голосов—или отправлялись на родину, или определялись в различные учебные заведения—Горное училище, Кадетский корпус, Университет, Академию Художеств и пр., или, наконец, определялись на службу в самые различные учреждения. Выдающимся из них даже давали полковничий чин и дворянство. Так в 1753 году, в полковники пожалован был знакомый нам Полторацкий, а годом раньше ряд певчих были отданы „для обучения наук“ в Сухопутный Шляхетный Корпус. Придворных певчих, кроме церковного „партесного“ пения, обучали также и „манерному“, т.-е. в итальянском духе. Это наблюдалось уже в 1749 г. Глухов, как известно, был резиденцией малороссийского гетмана Кирилла Разумовского. Находившийся при нем любитель и знаток музыки Г. Н. Теплов организовал оркестр, хор певчих и даже театр

В 1753 г. этот хор выступал в Москве в присутствии двора и привел всех в восторг. Особенно выделялся певчий Гаврила Марцинкевич, исполнявший труднейшие итальянские оперные арии. Этот хор и дал, по свидетельству современника, мысль поставить на русском языке целую оперу. Тогда-то Сумароков написал либретто, а Арайя—музыку: речь идет об опере „Цефал и Прокрис“, считающейся прабабушкой русской оперы. Поставлена она была впервые 27 февраля 1755 г. Участвовали в ней певчие и певица Елисавета Белоградская. В 1758 году была поставлена вторая русская серьезная опера „Альцеста“ (текст Сумарокова, музыка Раупаха). Из исполнителей этих спектаклей отметим имена двух впоследствии известных русских композиторов — Максима Березовского и Дмитрия Бортнянского. Еще годом позже была поставлена опера-пролог „Новые Лавры“ (слова того же Сумарокова, муз. Раупаха и Старцера), однако, вместо придворных певчих, исполнителями были актеры к тому времени уже ставшего на ноги русского драматического театра, но об этом речь ниже.

История итальянской, а затем русской серьезной придворной оперы, собственно, этим заканчивается. Правда, и в дальнейшем она продолжает именоваться придворной или императорской, содержаться за счет казны и посещаться двором, но, во-первых, спектакли становятся платными публичными, а во-вторых, серьезный оперный стиль сменяется комическим;

комическая же опера, этот прототип оперетты, была плодом иных социальных факторов и резко отличалась от серьезной придворной оперы и стилем всего спектакля и, в частности, игры, и характером музыки.

6. БАЛЕТ ИТАЛЬЯНСКИЙ И РУССКИЙ

В предшествовавшей главе мы уже говорили о балете, поставленном инженером Лимом при Алексее Михайловиче. Дату (1673 или 1675?) этой постановки, казалось бы, можно было принять за исходную при изложении истории балета в России. Однако, в ту пору еще не было почвы для утверждения балета у нас, как театрального жанра, как театрального стиля, потому-то эта постановка и отграничивается от последующих событий в данной области полувековым перерывом. Балет появляется и утверждается в России только вместе с оперой, ибо они оба представляют собою не что иное, как различными выразительными средствами раскрываемый единый по смыслу театральный стиль, обычно и называемый оперно-балетным. Балет времен Алексея Михайловича сопровождался прологом, текст которого произносился, т.-е. иными словами, этот балет как выразитель определенного театрального жанра еще не дифференцировался. Балет, установившийся вместе с итальянской оперой, также не был обособлен от другого, от оперного жанра, и около полувека мы были очевидцами того, как этот жанр формировался, обособлялся, самоопределялся.

Если опера в России была детищем исключительно итальянского влияния, вскоре же вступившего в борьбу с националистическими течениями, то балет, принесенный к нам итальянцами, почти тотчас же уступил влиянию французскому, господствовавшему у нас почти на протяжении всего развития балета, хотя и боровшемуся с традициями итальянскими; борьба итальянской и французской школ в русском балете выразилась в борьбе акробатической техники с пластической эlegантностью.

Первым балетмейстером итальянского балета у нас был приехавший в 1735 г. Антонио Ринальдо Фоссано; с ним же приехала его жена, „ловкая танцовщица“, и еще пять человек. О Фоссано мы узнаем из писем Новерра. Он называл его отличным комическим танцором, приятным и умным... он ввел в балет прыжки и создал в этом отношении эпоху. Но в первой же опере, при которой шел первый балет, кордебалет составлен был из кадетов, учеников француза Ланде — танцмейстера, т.-е. преподавателя „куплиментов и учтивств“, а также „поступи“; один из его учеников, француз Ле-Брюн, прекрасно танцевал „entrées и другие серьезные танцы“. Ясно, что объединение Фоссано и Ланде было смешением не только высокого и комического стилей, но и французской и итальянской школ. Итальянский балет, как это явствует даже из данной ему только-что беглой характеристики, должен был иметь меньше шансов на успех в нашем

придворно-аристократическом театре, несмотря на все свое техническое совершенство. А, с другой стороны, элегантные *entrées* в трагической опере, особенно же в пасторальных идиллических сюжетах, размеренные изящные движения, т.-е. школа французская, должны были одержать верх. Так на деле и случилось. На следующий же (1737) год Ланде подал государыне челобитную, в которой, ссылаясь на успех своих учеников-кадетов, успевших к тому времени исполнить уже „три разных балета его инвенции“, предлагал организовать специальную балетную школу, а для этого отдать ему в обучение 12 русских „малолетних“ — 6 мальчиков и 6 девочек — для исполнения „танцевания театрального, как степенного, так и комического“. Ясно, что Ланде понимал, что побить своего соперника Фоссано он может не иначе, как взявшись выполнять работу и по его специальности. Наряду с этим, Ланде предлагал обучать детей и драматическому искусству. Между тем, приближался срок контракта Фоссано и танцовщиков. И вот, в феврале 1738 г. они были отпущены на родину, а в мае Ланде был принят „ко двору балетмейстером“, и тут же ему были даны в обучение ребята. Так основалось существующее и донине Ленинградское б. Императорское балетное училище. „Таким образом“, пишет Штелин, „при русском дворе образовался почти полный французский балет только из русских сил“. Придворно-аристократи-

ческий оперно-балетный театр был театром итальяно-французским. Ланде со своими новыми учениками дебютировал в коронационном спектакле 1742 г., когда были поставлены балеты: „Радость народа о явлении Астреи“ в знакомом нам прологе Штелина и в опере „Золотое яблоко на пире богов“ или „Суд Париса“; кроме того при опере были поставлены им: бал крестьян латинских, бал африканцев и бал народа римского. Мы склонны видеть здесь два балетных стиля, из них придворно-аристократическим является первый. В том же 1742 г. Фоссано снова был возвращен на русскую службу по желанию Елисаветы. И, хотя постановка Ланде 1742 г., по свидетельству современника, была его триумфом, однако, в опере 1744 г. „балеты весьма искусно и увеселительно отправлял г. Фоссано с женою, и с 10 другими танцовальщиками и танцовальщицами, по большей части из природных российских“. С этого времени при дворе оказалось два балетмейстера: „Ланде для серьезного и Фузано для комического“, писал Штелин. Они соперничали друг с другом, а от этого русская молодежь делала громадные успехи. Как о балете, имевшем особый успех, говорят о балете, шедшем при опере „Сципион“ в 1745 г. по поводу брака Петра Федоровича с Екатериной Алексеевной. По окончании третьего действия, шел балет „Соединение любви и брака“ или „Купидон и Психея“; сюжет был заимствован из Адоне дель Марино и со-

стоял в следующем: „Купидон, влюбившись в Психею, раздражает через то Венеру таким образом, что она клятвою клялась ее погубить за то, для чего она своею красотою и самую любовь распалила. Психея, видя на себя столь великое гонение, припадает к ногам оная богини и, умягчив сердце ее своими слезами, получает напоследок ее соизволение к совершению с Купидоном своего желаемого брака“. Тут же шел „балет цветов“. Русские танцовщицы, особенно Аграфена Иванова и Аксинья Сергеева, получили царские подарки и, вообще, произвели фурор. С этого времени русские балетные актеры идут наравне с итальянскими, друг у друга оспаривая первенство.

Между тем, становился на ноги русский драматический театр (о нем речь ниже), и русская трагедия, также вступившая в единоборство с оперой, сделала в 1759 г. попытку присоединить балет к себе. С этой целью написан был балет „Прибежище добродетели“. В нем главное место было отведено драматическому действию, диалогу и хору, и лишь время от времени встречались танцы. „Стихотворство и расположение“ драмы были Сумарокова, „танцы и основание драмы“—нового балетмейстера Гильфердинга. Спектакль прозвучал, повидимому, скорее, как курьез и исторического значения не имел.

Появление нового балетмейстера объясняется тем, что Ланде умер, Фоссано по старости и нездоровью был уволен по прошению, и наш театр



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ЭДИП В АФИНАХ“
XXXVI



остался без балетного руководителя. Русский двор наметил уже успевшего стать известным за границей Гильфердинга. Однако, покуда с ним велись переговоры, временно ко двору были приглашены пользовавшиеся громадной популярностью балетмейстер прогоревшей итальянской комической оперы Локателли в Петербурге — Джиованно Сакко с женой и товарищами. Эта труппа была вольной, т. е. обслуживала, в противоположность придворным, широкие массы городского населения, почему в целом о ней мы будем говорить ниже. Однако, иностранные министры и местные знатоки театра говорили, что лучшего балета нельзя было найти в их время в целой Европе и что он превосходил итальянский и парижский. Знакомясь с балетным репертуаром этого театра, мы видим ряд самых популярных в ту пору в Европе тем; это были: Андромеда и Персей, героический балет Психеи, Армида, Свойства богини цветов, Суд Парисов, Викторией венчанный победитель, и целый ряд балетов, упоминаемых современником: Похищение Прозерпины, Празднество Клеопатры, *Le Dame di Seraglio*, Дидона и Эней, Аполлон и Дафна и др. Повидимому, это все были балеты серьезные, шли они при каких-нибудь операх, но никогда не самостоятельно. Однако, наряду с ними, мы видим балеты комические: балет Диких, Возвращение матросов, балет Турецкий, балет Щастливого дезертира, Лондонская ярмарка или Воксал, Крестьян-

ская ярмарка или Рекрутский набор, Разбитие корабля у варварских берегов и др. Среди актеров этой труппы особый успех выпадал на долю Либеры Сакко и Джиованны Белуцци, „почти равных по красоте и искусству“. Зрители привязывали себе к ладоням дощечки, каждый с именем своего кумира и, вместо того, чтобы обивать себе ладони до ссадин, хлопали дощечками. Либере Сакко был даже посвящен первый в нашей литературе мадригал актрисе (Ежемес. Сочинения, 1759 г.), в котором восхвалялись ее красота и искусство. Дамы ревновали к ней мужчин, в результате чего редактору был сделан серьезный выговор, и журнал стал подвергаться цензуре Академической Канцелярии. Локателлиевский балет пробыл при дворе недолго. В начале 1759 г. приехал в Россию балетмейстер Гильфердинг. Ему приписывается серьезная реформаторская в своей области роль, к которой мы вернемся несколько ниже.

7. Т Р А Г Е Д И Я

Если опера и балет продержались у нас сравнительно долго в качестве подлинно придворного жанра, то с жанром драматическим дело было сложнее. Суть в том, что в середине XVIII века во Франции — откуда, как известно, этот жанр распространился по всей Европе и с сильным запозданием проник к нам — трагедия была уже в упадке: она утратила свой пафос, продолжала

держаться только как канонизованная форма, постепенно наполнявшаяся новым содержанием, покуда, наконец, это последнее не подломило ее и не создало совершенно нового жанра. Подобная эволюция объясняется, конечно, изменением социальной конъюнктуры: ростом третьего сословия — буржуазии, начинавшей играть все большую и большую общественную роль. Однако, при этом, во Франции трагедия успела насчитать ряд блестящих десятилетий своего существования, в России же, во-первых, двор и аристократия были слишком малочисленной группой, а, во-вторых, само положение монархии в России, соотношение классовых сил были существенно иными. В этом-то и следует искать объяснение причин неудачи русского придворного драматического театра на первых порах его существования. Знаменитые письма Сумарокова к Шувалову и все его выходки (Лонгинов. „Последние годы жизни Сумарокова“), определяются не столько его скверным характером, на что до сих пор всегда любили ссылаться, сколько предсмертной агонией придворного аристократического русского театра. По существу, русский драматический литературный театр никогда и не был чисто „придворным“, но уже возник как театр буржуазии, боровшейся с дворянством.

Просматривая нашу оригинальную и переводную литературу XVIII века, мы часто наблюдаем, что с тем или другим популярным европейским сочи-

нением мы знакомимся из вторых рук, делая, например, перевод с перевода. Так произошло и с трагедией. Французскую классическую трагедию мы получили из вторых рук — в немецкой интерпретации рекомендованной Готтшедом немецкой труппы Каролины Нейбер. Объясняется это, однако, именно тем, что это произошло при Анне Иоанновне, т.-е. в пору господства при нашем дворе немецкого направления. Эта первоклассная немецкая труппа, первая воспринявшая новые театральные течения, т.-е. перешедшая от Haupt und Staatsactionen к французской трагедии, появилась у нас в 1740 году, когда 30 апреля, по случаю празднования коронации, впервые поставили у нас немецкую трагедию. Но продержалась у нас эта труппа недолго и в конце того же 1740 года, к величайшему удивлению иностранцев, покинула Россию. „Как могло случиться, что талантливая и заслуживавшая всяческого одобрения труппа Нейбер не имела никакого успеха в Петербурге“! говорили иностранцы. Дело же было в том, что еще и при Анне Иоанновне при русском дворе боролись две партии: немецкая и французская. Во главе первой был всеильный Бирон, во главе второй — Левенвольде. И не успела Анна закрыть глаз, а Бирон пасть, как Левенвольде распорядился труппу немецкую отпустить, а новую, французскую, пригласить (см. нашу работу о театре при Анне Иоанновне). В итоге, весной 1742 г. в Петербург приехала французская труппа Серињи.

Репертуар ее был трояк: здесь были постановки чисто придворного характера, трагедии и комедии. К числу первых относятся, например, дивертисмент 1744 г. по случаю заключения мира со Швецией, спектакль 1745 г. по случаю бракосочетания Петра Федоровича с Екатериной Алексеевной и др. Среди трагедий мы встречаем вольтеровские Альзиру, Меропу, затем Энея и Дидону, Радамиста, Митридата и др.; между прочим, играли и Синава и Трувора на французском языке (1754). Среди комедий мы видим произведения Мольера, Детуша Реньяра, Де ла Шоссе, Ле Грана и др. Исключительно знаменательно, что в 1759 г. русский двор сделал попытку пригласить к себе на службу знаменитых французских трагических актеров Клерон, Лекена и Превилля. В результате, однако, они к нам не поехали, хотя и порекомендовали нам кое-кого из актеров. По словам современников и по отношению двора видно, что труппа пользовалась у нас большим успехом; „чужестранцы — послы и вельможи утверждали, что такого щегольского одеяния, богатства театральных атрибутов, актеров хорошей игры в самом Париже на редкость встретить“. Коронационный спектакль 1751 г. был украшен „многим иждевением, великим сиянием и богатым великолепием, как того требовала превосходная великость государыни“, писали современники.

Влияние труппы Серињи на создававшийся русский трагический театр было, конечно, громадно.

Обыкновение содержать французскую придворную труппу удержалось у нас и на всем протяжении XVIII, XIX и XX веков, вплоть до революции.

Очагом, у которого русский трагический театр вырос — был Петербургский Сухопутный Шляхетный, впоследствии I кадетский корпус. Основанный при Анне Иоанновне, корпус первоначально вовсе не имел характера учебного заведения специально военного. Это было одно из очень немногих в ту пору учебных заведений, а отсюда и его универсальное значение: оно давало образование низшее, среднее и высшее, оно объединяло в своей программе все те предметы, какие по тогдашнему состоянию науки и возможному ее применению можно было дать. Поэтому здесь были и риторика, и танцы, и военное искусство, и латинский язык. При этих условиях корпус не мог не сыграть громадной роли в деле просвещения вообще, и вся русская аристократическая и дворянская интеллигенция XVIII века вышла из его стен. Отсюда же вышли и первые деятели русского придворного вообще и литературного в частности театра. Роль корпуса в образовании нашего театра выразилась в следующем: 1) кадеты постоянно участвовали в этикетной жизни двора, выступая с речами и декламацией, а затем и с исполнением пьес и балетов в празднествах, 2) кадеты положили начало русскому балету как своим личным участием, так и через посредство своего танцмейстера Ланде, орга-

низовавшего Петербургское Театральное Училище, 3) основавшееся в корпусе Общество любителей русской словесности и школьные театральные упражнения кадетов положили начало русскому литературному театру, 4) в корпусе обучались певчие и ярославцы, составившие труппу учрежденного в 1756 г. русского театра и 5) в театральном помещении корпуса долгое время подвизались труппы различных частных антрепренеров.

На рубеже царствований Анны и Елизаветы „кадеты корпуса, одушевленные взаимной склонностью к русскому слову, составили между собою Общество любителей русской словесности. В праздничные дни и в часы свободные читали они друг другу первые опыты сочинений своих и переводов. Тут не было ни зависти, ни соперничества, тут было одно наслаждение мысли и души“. В результате деятельности этого общества, в конце 1747 г., один из его членов, бывший питомец корпуса, А. П. Сумароков обратился в типографию с просьбой напечатать его первую трагедию „Хорев“. Этим и начинается история нашей послепетровской, новой драматической литературы. Наряду с этим, в январе 1748 г., кадеты, под руководством своего учителя французского языка, очевидно, в целях практического усвоения французского, как это мы видели в духовных школах относительно латинского языка, сыграли трагедию Вольтера „Заиру“. Хотя и произносили они по-французски очень скверно,

как об этом говорит Екатерина II, тем не менее Елизавета ухватила за этот опыт и велела им два раза исполнить трагедию на придворном театре. Мелиссино и Остервальд, будущие учителя ярославских актеров, играли главные роли: первый — роль Оросмана, второй — Лузиньяна. Вскоре же, в конце 1748 г., Сумароков печатал уже свою вторую трагедию „Гамлет“, а на святках 1749 г. кадеты сыграли у себя его первую трагедию „Хорев“. Приглашенный на спектакль автор был восхищен. Вне себя от радости, провожаемый рукоплесканиями, он доложил об этом всесильному Алексею Разумовскому, адъютантом которого он состоял, тот доложил об этом Елизавете и, обрадованная „новостью видеть представления на русском языке и русских трагедий“, она велела представить „Хорева“ у себя во дворце. На костюмы для этого спектакля были выданы из царской кладовой бархат, парча, золотые ткани, драгоценные камни, и Елизавета сама наряжала участников. Деятельное участие в этой постановке принял и сам Сумароков. Вокруг участия Елизаветы в одевании кадетов к спектаклю сохранился интересный анекдот, говорящий о том, что участие было вызвано причинами не только художественными. Современники передают, что Елизавета была очарована одним из молодых актеров, а именно Бекетовым, который, благодаря своей красоте, сделал головокружительную служебную карьеру.

Мы имеем ряд документальных данных, утверждающих, что с этого момента кадеты играли при дворе непрестанно и что даже во время ледохода они были переводимы во дворец на жительство. Это продолжалось два года, после чего кадетские спектакли или хотя бы участие кадетов в профессиональных спектаклях становятся все более и более редкими. Прекращение кадетских спектаклей объясняется новыми событиями театральной жизни, открывшими новую эру в истории нашего театра.

8. ТАК НАЗЫВАЕМОЕ „УЧРЕЖДЕНИЕ“ РУССКОГО ТЕАТРА

В своей статье „Против Волкова, как основателя русского театра“ (Ежегодн. Импер. театр. 1912. VII) мы уже указали на недостаточную осматрительность историков нашего театра в деле оценки так называемого „учреждения“ русского театра. Теперь мы можем остановиться на этом вопросе, имея в виду описание и всех смежных событий.

Касаясь в предшествующей главе нашего школьного семинарского театра, мы уже говорили о том, что во время вакаций семинаристы повторяли свои театральные опыты и вне семинарских стен — в городах и деревнях — и что, таким образом, каждый из семинарских городов был окружен сферой своего театрального влияния. Среди семинарских, а вместе с тем и фабрично-заводских центров в ту пору обращал на себя внимание впоследствии

совершенно утративший свое промышленное значение Ярославль. В соседнем с ним епархиальном городе Ростове, в начале века, во главе епархии стоял известный деятель школьного театра Дмитрий Ростовский. В Ярославле была учреждена семинария, прерывавшая, было, свое существование в 1742—1747 гг. В итоге, 7 января 1750 г., в доме купца Григория Серова состоялось представление некоей комедии, при чем среди посетителей мы находим Алексея Волкова с женой. Что это была за комедия и кто именно были исполнители — мы не знаем, как неизвестно и то, не было ли у этого спектакля предшественников. По другим источникам мы узнаем, что в эти же годы в качестве театральных деятелей выдвинулись в Ярославле пасынки ярославского купца Полушкина — братья Волковы, а среди них в особенности Федор Григорьевич Волков, владевшие серными и купоросными заводами, которые „заводских людей“, т.-е. своих рабочих, „вместо надлежащей должности“, т.-е. отрывая их от служебных обязанностей, „употребляли при себе в комедии“. Каков был их репертуар, сказать не трудно, если иметь в виду, что в городе была семинария и что по соседству действовал один из лучших драматургов того времени Дмитрий Ростовский. И действительно, когда этих ярославцев Елизавета вытребовала в Петербург, они дебютировали в школьной драме „О покаянии грешного человека“ названного автора.

Ездивший по делам в Ярославль сенатский экзекутор Игнатьев случайно попал на волковские спектакли; вернувшись в Петербург, рассказал о них Трубецкому, а этот последний передал об этом императрице. Елизавета, не постеснявшаяся выписать ко двору камчадалских девушек-певиц и плясуней, тем менее могла задуматься перед затребованием ярославцев. И вот, 3 января 1752 г., она указала „ярославских купцов Федора Волкова с братьями, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребен будет, привезти в Санкт-Петербург“. Притом ярославцы предназначались вовсе не для придворного театра: указом 22 января точно устанавливалось, что их собирались употреблять в „партикулярные комедии“, а указом 9 февраля им отводился для спектаклей частный немецкий театр на Большой Морской. Наряду с этим, 18 марта того же года, в присутствии Елизаветы и „некоторых знатных персон“ состоялся на дворцовом театре помянутый выше дебют. По всей видимости, ярославцы ни своим репертуаром, ни своими приемами не понравились Елизавете, ибо придворных спектаклей при их участии больше мы не знаем, но они продолжают играть то на немецком театре в Большой Морской, то в доме гр. Головкина, указом 24 августа того же года приспособленном для театра (ныне Академия Художеств). В том же году, 14 марта, в Шляхетный Корпус были отданы 7 чел. спавших

с голоса певчих, а 10 сентября — двое ярославцев Дмитревской и Попов „для обучения словесности, языкам и гимнастике“. Совершенно ясно, что ярославцы не блистали своей образованностью. С декабря 1752 г. до мая 1754 двор был в Москве, и ярославцы — Федор и Григорий Волковы — ездили туда. Однако, играли ль они там — мы не знаем; во всяком случае, если и играли, то не для двора, а для городской массы. Наконец, 8 февраля 1754 г. и братья Волковы из Москвы были отправлены в Петербург и также отданы в корпус „для обучения“... „и содержать их во всем против кадетов, подучать французскому и немецкому языкам, танцовать и рисовать, смотря кто какой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских“. При том им было дано, не в пример прочим, жалование — Федору Волкову — 100 руб., а Григорию — 50 руб. в год. Отдача ярославских семинаров из купцов в дворянское привилегированное учебное заведение с несомненностью свидетельствует о том, что двор решил не только обучить их, но и приблизить к своей культуре вообще. Очевидно, этого именно им не хватало для того, чтобы стать актерами в его духе.

Заметим, что, отдавая в корпус певчих и ярославцев, Елизавета, повидимому, и не предполагала обучать их там театральному искусству. Только летом 1753 г. она высказала желание, чтобы певчих семь человек, которые „при том корпусе обучаются

наукам, сверх одного обучения обучали для представления впредь... трагедий". При этом предлагалось избрать одну трагедию и ко времени возвращения двора в Петербург ее приготовить. В июле обучение трагедии шло во всю. Учителями были первоначально Мелиссино и Остервальд, позднее к ним был присоединен Свистунов. Занятия театром шли лишь в свободные от классов часы. Трагедия была — „Синав и Трувор“ Сумарокова. В ходе работы выяснилось, что из всех певчих только двое, а именно Сичкарев и Сухомлинов оказались способными; чтобы выйти из положения, преподаватели сами присоединили к ним двух ярославцев — Дмитревского и Попова, задним числом испросив на это разрешение. 20 декабря трагедия была готова. Была ли эта трагедия исполнена при дворе — мы не знаем, но вслед за нею разучили „Хорева" и исполнили ее на малом придворном театре в феврале 1755 г. Вскоре после этого к театральному делу становится причастным сам Сумароков. Двух певчих и четырех ярославцев, „которые трагедии и прочее на театре уже представляют", в классы предлагалось „ходить не принуждать", предоставив это дело их личной воле.

В таком положении дело находилось в течение полутора лет, покуда, наконец, ничего не оставалось, как узаконить создавшееся положение, и вот, 30 августа 1756 года, состоялся указ Сенату об учреждении русского „для представления трагедий

и комедий“ театра, под который отводился уже приспособленный для представлений Головкинский дом на Васильевском острове, на месте, где затем была выстроена Академия Художеств. Актеров было приказано набрать из обучающихся в кадетском корпусе певчих и ярославцев, „которые будут к тому надобны“, а в дополнение к ним приказывалось набрать актеров и актрис со стороны. На содержание театра было отпущено 5.000 руб. в год (сравним — французский стоил 20.000, итальянский 30.000, локателлиевская комическая опера 7.000 руб.). Директором театра был назначен Сумароков.

Здесь очень важно оттенить некоторые подробности. Учрежденный русский театр вовсе не был придворным ни юридически, ни фактически. Правительственная дотация давалась и другим „вольным“ театрам, как например Локателлиевской комической опере. Театр этот вовсе не обслуживал нужд двора ни топографически, ни идеологически. В то время как представление новых опер и балетов совпадало с различными „табельными“ днями, и аллегорически истолковывало те или иные события, русские спектакли давались для широкого населения за деньги, не в центре города, а на Васильевском, и никак не были согласуемы с придворно-политическими событиями. Заметим, что за время с 1752 до 1757 г. двор смотрел русские спектакли только дважды: в день дебюта ярославцев и 9 февраля 1755 г. Да и затем, вплоть до своей смерти, Елизавета редко

бывала в русском театре. Что же касается современников, то они истолковывали учреждение театра лишь как средство для умножения драматических сочинений, „кои на Российском языке при самом начале справедливую хвалу от всех имели“, т.-е. ставили учреждение театра в связь с тем Обществом любителей русской словесности, о котором мы упоминали выше и из недр которого вышел Сумароков.

Не следует к тому же думать, что театр, учрежденный 30 августа 1756 г., тотчас же и сорганизовался. Только в конце октября Сумароков затребовал из корпуса певчих и ярославцев (первоначальный состав труппы был, вероятно, следующий: Федор Волков, Григорий Волков, Иван Дмитриевской, Алексей Попов, Павел Улианов, Евстафий Сичкарев, Лука Татищев, Прокофий Приказной, Яков Шумский и Михаил Чулков). Только великим постом 1757 г. в С.-Петербургских Ведомостях было напечатано объявление, приглашавшее в состав труппы актрис, да к ним надзирательницу. В конце того же года в труппу приглашались и актеры. Первыми вполне достоверными актрисами русского театра были известные нам по распределению ролей 1759 г. Аграфена Дмитриевская (жена Ивана), Мария Волкова (жена Григория), Елизавета Билау и Анна Тихонова.

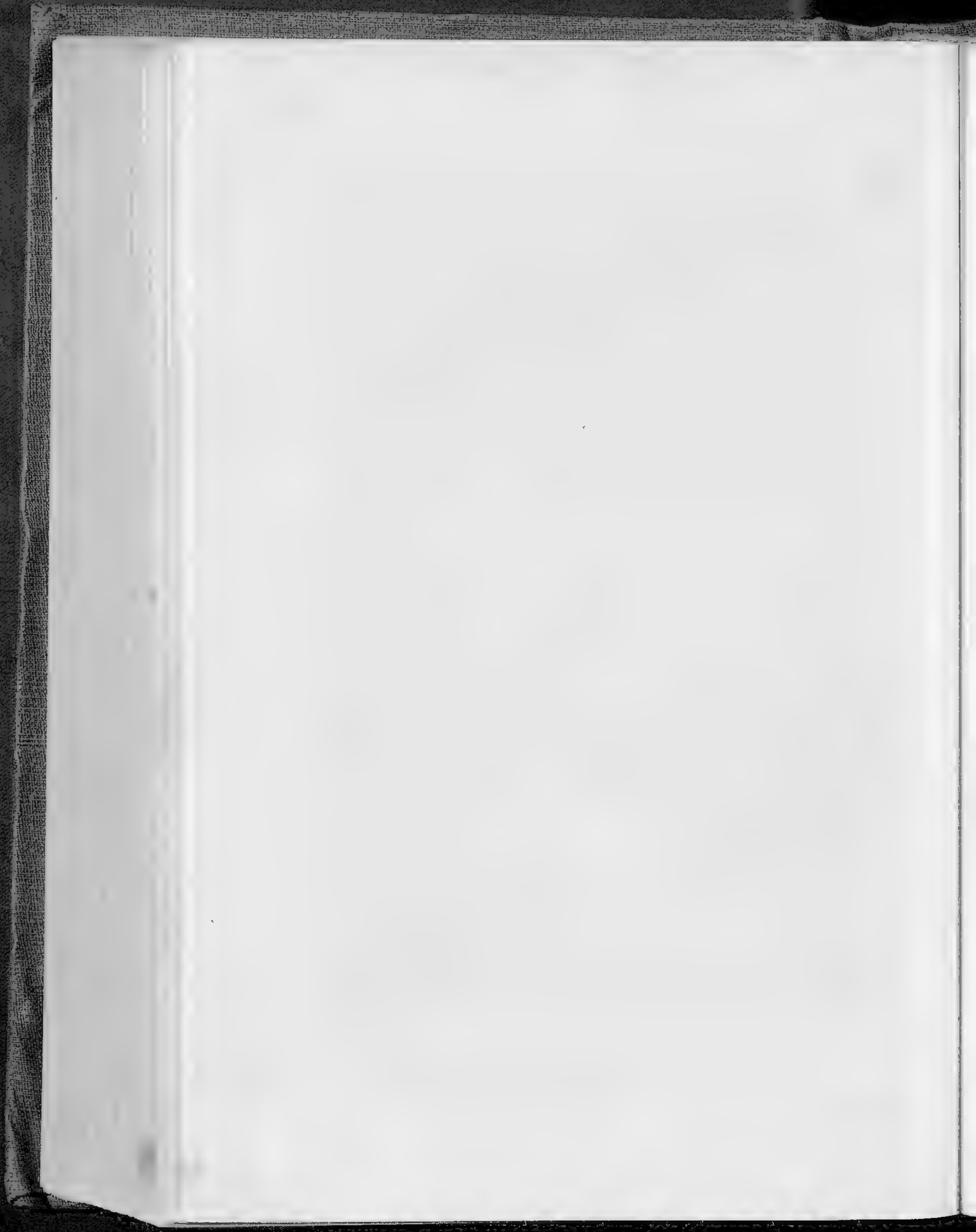
Мы так подробно изложили историю возникновения сумароковского театра, чтобы выяснить всю

сложность его происхождения и природы. Ясно, что он произошел на перекрестке двух несогласных течений, двух глубоко несхожих театральных стилей: театра придворного, трагического, заимствуемого у французов, и театра школьного, заимствованного у иезуитов и уже спустившегося в городскую ремесленную среду. Как это отразилось на художественной стороне — мы увидим ниже; здесь же остановимся на финансово-правовом положении этого театра.

Отпуская на содержание театра 5.000 руб. (из них 1.000 руб. Сумарокову, 250 руб. смотрителю здания и 3.750 руб. на все прочее), государство отбирало от театра сборы. В начале же 1757 г. Сумароков добился того, что сборы были оставлены в пользу театра, но, повидимому, взамен дотации, в итоге чего летом театр, не давая спектаклей, оказался без денег; да кроме того это поставило русский театр на положение театра не только „вольного“, но и частного. Актеры не получали должного жалования и стали стращать „отходом“; на гардероб денег не хватало, и, хотя кое-какие костюмы были даны в театр вел. княгиней Екатериной Алексеевной, однако, подчас, спектакли приходилось отменять из-за отсутствия костюмов; не хватало денег и на освещение. За пять месяцев (август — декабрь) 1757 г. было собрано только около 500 руб., между тем как на гардероб уже было израсходовано к этому вре-



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ЭДИП В АФИНАХ“
XXXVII



мени больше 2.000 р. Кроме того Сумарокова стала тяготить зависимость от кассы. „Мне собирать деньги вместо дирекции над актерами и сочинения и неприбыльно и непристойно толь и паче, что я и актеры обретаемся в службе и в жаловании ее величества, да и с чином моим быть сборщиком не гораздо сходно, а я и о своих собственных приходах большого попечения, а паче любя стихотворство и театр, не имею, это место для меня всех лучше, ежелиб только до сочинения и представления касалось, а сборы толь противны мне и несродственны, что я сам себя стыжусь, я не антрепренер... и все это унижение от имени вольного театра не только не приносит прибыли, но ниже пятой доли издержанных денег не возвращает, а очень часто и день не окупается“.

Сильно затрудняло дела молодого театра отсутствие удобного помещения. Дом на Васильевском острове был недоступен для публики в дни ледохода, и Сумароков добился разрешения играть на сцене оперного дома в дни свободные от представления опер и французских пьес; наконец, за русскими спектаклями были утверждены четверги. Но, попав на сцену театра придворного, русские спектакли потеряли широкие слои публики, не имевшие туда доступа вообще. Таким образом театр приблизился к типу театров придворных. Наконец, русский театр был включен в их число особым указом от 6 января 1759 г. Заветная мечта Сума-

рокова осуществилась, линия придворная восторжествовала, но это же стоило Сумарокову и утраты самостоятельности. Указ гласил, что русские актеры, бывшие до сих пор под началом только Сумарокова, отныне переходят в ведение Придворной конторы и „именоваться им придворными“. Дотация была увеличена до 7.000 руб. в год, но зато указывалось, „партикулярных зрителей впускать безденежно“. Через несколько месяцев бюджет театра был увеличен до 8.000 руб.

Следовательно, с 1759 года русский театр, хотя и становится придворным, однако обслуживает и партикулярную публику, да при том еще не взимаемая с нее входной платы. К этому времени относится привилегия, полученная Сумароковым для актеров: им было разрешено носить, наравне с дворянами, шпаги. Однако, и эта чисто-внешняя мера дела не меняла. Несомненно, что классово выдержанный придворно-аристократический характер русский театр имел только в те дни, когда актерами были кадеты Шляхетного Корпуса. Это сказывалось и на правовых основаниях театра, и на его репертуаре, и на приемах игры, словом, на театре в целом.

9. ФРАНЦУЗСКИЕ КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ

Из театральных жанров, выше описанных, серьезная опера и трагедия принадлежали к одному и тому же театральному стилю, образовавшемуся

под влиянием французских классических традиций. Эти традиции сказывались как на литературном материале, так и на спектакле в целом, в частности же на игре актеров. Обращаясь к истории театра французского, мы имеем возможность наблюдать эти традиции и в той и в другой областях, мало того, мы видим там картину вполне закономерного и согласованного развития той и другой областей. Иначе дело обстоит в России. Здесь к нашим услугам богатый историко-литературный материал и полная возможность проследить эволюцию литературных направлений, но, с другой стороны—крайне скудные, отрывочные сведения о характере спектакля и об игре актеров. Вопрос о спектакле и игре мы можем решать не иначе, как предположительно и сравнительно: отношение нашего спектакля и нашей игры к нашей драматургии тождественно отношению этих же явлений во Франции; есть, впрочем, и ряд привходящих местных условий, не учитывать которых нельзя. Характер русского трагического спектакля в целом и искусства русского трагического актера в частности, представляется смешанным.

Французский двор XVII века требовал с одной стороны величественных пышных форм во всех художественных явлениях, а следовательно и в драматических произведениях; с другой стороны, его связь с торговым капиталом требовала рационализма и реализма во всей концепции. Отсюда и родилась формула Боало, в которой он рекомендовал одно-

временно следовать природе и подражать Версалью, отсюда, с одной стороны, знаменитые три единства, как победа реализма над воображением, и отсюда же, с другой стороны—исключительно героические чувства, выражающиеся в нарядных риторических тирадах. Отметив деталь, вне понимания которой не будет ясна и вся теоретическая театральная мысль XVIII века, мы не будем здесь задерживаться на изложении всем хорошо известных принципов французского классицизма в литературе, но перейдем непосредственно к характеристике французской классической игры (см. нашу „Историю Театральной. Образования“, стр. 129 и след.). Говорить об игре актера можно или на основании сопоставления отзывов современников об исполнении тех или других ролей, или на основании изучения современных теоретических сочинений по данному вопросу. Оба пути одинаково мало освещают реальную систему игры, и мы, на два века отделенные от этой эпохи, вряд ли, вообще, в состоянии представить себе ее во всей ее возможной реальности. Но отзывы об игре актеров полны диллентантизма со свойственным ему восторженным отношением к фактам и недостаточным пониманием художественных явлений. Поэтому мы и предпочитаем говорить об искусстве актера на основании теоретических выкладок современников. Обычно, это были крупные театральные деятели, прекрасно знавшие и понимавшие театр своего времени — драматурги, директора театров и пр. На

протяжении существования французской классической трагедии и литературная традиция, и игра актера, и теория игры сильно эволюционировали. Поэтому смешивать в одно всех ее теоретиков невозможно. Самым ранним трудом является небольшой трактат Левека, изданный в 1729 г., и, если закончить работой Турнона в 1782 г. — перед нами полувековая история театральной мысли: здесь и труды, стоящие на страже подлинных классических традиций, и провозвестники новых театральных течений — мещанской драмы с ее приближенной к простоте и искренности игрой.

10. ИСКУССТВО АКТЕРА

Французское классическое искусство, подобно иезуитскому школьному, не явилось плодом стихийного массового творчества, но выросло в результате громадной интеллектуальной работы, и потому, подобно искусству школьному, покоилось на определенных теоретических основаниях. Однако, эти последние в свою очередь исходили не из таких наивных эстетических предпосылок, как теория игры школьного театра, а опирались на целую эстетическую систему. Одним из наиболее солидных выразителей ее был известный теоретик искусства Баттё. Искусство — это сплошная лож со всеми признаками правды, шедевры искусства — это те произведения, которые так похожи на действительно существующие

образы, что их за действительность и принимают. Художник собирает черты образа, действительно существующие, и объединяет их в одном, существование которого возможно. Природа является прототипом произведения искусства. Художник следует ей и подражает. Талант художника, подобно земле, производит только то, что в него посеяно. Для того, чтобы талант творил, необходимо некоторое особое состояние души — вдохновение. В этом состоянии талант раскрывает свою глубину, ум обостряется, творческая фантазия и чувствительность исполняются благородного огня, вспыхивающего при одном появлении образов.

Сущность сценического творчества — в подражании природе. Но внушить зрителю актер может только то, что испытывает сам. Актер должен казаться таким, каким он хочет сделать зрителя. Таким образом, область и характер творчества актера в сильнейшей мере определяются его данными как внешними, так и внутренними. Реализм французского классицизма был еще явлением молодым и потому выявленным лишь частично. И правдоподобие сценического образа не шло дальше элементов „переживания“; процесса „перевоплощения“ французская трагедия не знала. Актер не шел дальше самого себя, идеалом его было выявить себя таким, каков он есть.

Французская трагедия знала те два вида актерского творчества, которые затем легли в основу

нашего искусства — игру „нутром“ и игру технически совершенную. Французская трагедия в целом была явлением глубоко умственным, рационалистическим. Правда, чувствования актера были основой его творчества, но они должны были быть рассчитаны, подчинены закону единства, обусловлены развязкой, точно обдуманы, — ибо актер должен был помнить, что он вводит зрителя в заблуждение. В этом — мастерство актера.

Актер должен обладать даром понимания и чувствования. Один из теоретиков говорит афоризмом „ум так же необходим актеру, как пилот кораблю“. Однако, классический театр знал и такие случаи, когда хорошие актеры, не отличаясь развитым интеллектом, брали каким-то природным инстинктом, внутренним тактом. Что касается дара чувствования, то оно заключается в легкой эмоциональной возбудимости актера. Энциклопедисты сомневались в природе и даже в необходимости этого дара и допускали, что технически совершенные средства внешней выразительности могут его заменить. Заострением дара чувствования является огонь — жар, темперамент, с которым актер должен вести свою роль; однако, это качество казалось многим, в особенности позднейшим теоретикам, явлением очень опасным, приводящим актера к излишнему крику и кривляниям.

Далее, актер должен обладать выразительностью; его выразительные средства: голос, мимика, жест, пластика должны ему повиноваться и отвечать тем

чувствам, которые он хочет передать зрителю. Наконец, актер должен обладать хорошей памятью.

Так как любовь в трагедии играла важную роль, то любовники должны были обладать природной склонностью к любви; мало того, любовные сцены удавались преимущественно у тех актеров, которые интересовались друг другом в жизни. Любовники должны были быть красивы, хорошо сложены, нежны; любовницы должны были быть трогательны, нежны, невинны, скромны и изящны. Трагик должен был обладать возвышенной душой, большим пониманием, величественной внешностью. Наперсники и наперсницы, ближайшим образом соприкасавшиеся с поименованными амплуа, должны были в равной с ними мере обладать умом, благородством и чувствительностью, они должны были быть, однако, старше и рассудительнее героев, чтобы было понятно то доверие, которое они внушают. Далее идут отцы и матери, роли которых строятся преимущественно на резонировании; это последнее должно проистекать от сердечной полноты и высказываться само собой; размышление должно быть согреваемо возрастающим воодушевлением. Для королей величественные и благородные данные были необходимы в особенности. У тиранов желательно видеть огромный рост, худощавую фигуру и свирепое сумрачное лицо с густыми бровями и жестким взглядом; при этом, однако, надо воздерживаться от изображения несуществующих кровопийц.

Эстетизм французской трагедии не допускал на сцене людей старых, особенно старых женщин, и потому роли старух играли мужчины. Теоретики XVIII века тщательно оговаривали предельный возраст актера; только исключительное дарование могло заставить забыть возраст актера. Как известно, в конце века энциклопедисты держались на этот счет иного взгляда.

Относительно трагедии французов можно сказать то же, что и относительно школьного театра иезуитов: это был театр декламативный. Потому на голос, как одно из природных данных и как на средство выразительности, обращалось очень много внимания. В принципе голос должен был быть достаточно громким, красивым, гибким и послушным и, наконец, для трагического актера — благородным и значительным. Чтобы добиться таких качеств, рекомендовался ряд приемов того, что у нас теперь называется „постановкой голоса“. Советы были общи и довольно наивны, однако, предусматривали многое действительно важное в этом сложном деле: дыхание, дикцию и пр.

Тщательно оговорив все подробности относительно внешних и внутренних данных, теоретики переходили к роли и системе работы над нею. Здесь раньше всего предписывалось исчерпывающее знакомство со всей пьесой в целом и с характером отдельных действующих лиц. Затем шло: заучивание текста и разработка роли в целом. При заучива-

нии текста необходимо уяснение смысла каждой фразы не только у себя, но и у партнера; заучивать текст рекомендовалось вслух, много раз повторяя его с размеченными интонациями. Стремясь подражать напевной и речитативной декламации античного театра, французы пользовались точными музыкальными интервалами и четкой сменой силы, темпов и тембров. Материалов для того, чтобы со всей ясностью представить себе эту декламационную манеру, у нас нет, но, по отрывочным сведениям, мы все же знаем, что они прибегали к специальной разметке интонаций, очевидно, при помощи нотных знаков. Так, по крайней мере, поступал Расин, проходя роли с актрисой Шанмелэ. Трагическая декламация, вообще, должна была быть исполненной величия, значительности и благородства. Это приводило к напыщенному речитативному, почти певческому произнесению стихов. Текст начинался на низких нотах и медленном темпе; так он произносился довольно долго, и затем вдруг, на полуслове, тон резко повышался, чтобы затем вернуться к прежней высоте; наиболее эмоциональные места говорились с неистовой силой на одной ноте; концы стихов подымались кверху и повисали в воздухе.

Такая декламация началась со времен Корнеля и процветала в особенности при Расине; в ней выделялись в особенности Шанмелэ и ее преемница Дюкло, обладавшая прекрасным голосом и играв-

шая ранее в опере. Про нее писали современники, что она не говорила текст, а распевала его, как псалмы, пользуясь октавами и другими точными интервалами, которые легко можно было записать. Роль трагическая уподоблялась в этом отношении оперной арии. Как этого достигали, отчасти видно из следующих советов в порядке работы над текстом. Сперва роль должна произноситься, как если бы ее говорили в интимном кругу друзей, затем — будто в заседании академии, еще дальше — словно на заседании суда, еще дальше, как если бы произносили с амвона и, наконец — как в театре, где, помимо логики, стиля, воли и силы, должно фигурировать также и чувство. При этом надо отдать себе отчет в том, какие именно аффекты господствуют и как к ним относится данное лицо. Построение характера и образа требовалось во французской трагедии не в равной мере на всем протяжении XVII и XVIII веков. Еще в начале XVIII века египтянин, парфянин, германец — все одинаково напоминали французов. Любой образ повторял в себе аристократа, приближенного ко двору, что вполне гармонировало с характером декораций и костюмов. Только во второй половине XVIII века начинается лепка образа. Дидро, Мармонтель и другие энциклопедисты впервые возбуждают вопрос о том, что каждый пол, возраст и пр. имеют свои характерные черты и что одно и то же чувство, в зависимости от того, кто именно испытывает его, выражается глу-

боко различно. И в конце века торжествует лозунг: „характер — это то, чего нельзя ни на минуту упустить из виду“. Поэтому, если еще в начале века исполнение роли строилось на одном общем аффекте и имело несколько общий, схематический характер, то в конце века начинается забота о разработке деталей. Известный спор м-м Риккони с Дидро был построен между прочим вокруг этой темы.

Громадную роль в деле характеристики сценического образа играло пластическое искусство. Эстетика французской трагедии требовала того, чтобы трагический актер, вообще, „был вскормлен на коленях царицы“. Боало рекомендовал изучать Версаль, даже англичане советовали актерам посещать высшее общество и следовать его манерам. Мы видели, как детально были разработаны вопросы мимики и жеста в школьном театре. Еще серьезнее и подробнее, а, главное, еще последовательнее и соответственнее классовой среде был этот вопрос разработан во французском трагическом театре. Мимика и жест должны предшествовать слову — таково основное положение. Осанка актера должна быть красивой, надо держаться прямо, однако, не слишком, как это часто наблюдается, когда поднимают голову и запрокидывают корпус. Особого внимания требуют походка и наклонение корпуса. Стоять лучше всего во второй позиции, предоставив руки собственному весу. Жестикулировать надо плавно, медленно и мягко, жест надо начинать от плеча

и локтя, кисть идет последней. Надо избегать парных движений. Останавливаясь подробно на движении пальцев, локтей, корпуса и т. д., теоретики французского театра преподают на всякий случай точные указания, соблюдение которых мы можем наблюдать еще и сейчас в мимических ролях классического балета. Современный нам французский трагический актер стал декламировать во много раз проще того, что делалось в XVIII веке. И в нынешней декламации Comédie Française есть только слабый намек на старую „*melorée théâtrale*“, как ее называл Вольтер. Но жест старого французского театра сохранился во всей своей неприкосновенности в балете.

Когда, под влиянием ряда социально-экономических факторов, во второй половине XVIII века, появились новые реалистические течения в театральном искусстве, старая трагическая игра стала высмеиваться, стала казаться уродливой; позднейшие теоретики подробно описывают формальные злоупотребления и крайности старого трагического театра.

Некоторых и при том крупных актеров эта смена театральных стилей застала на сцене в зените славы: это были знаменитые Лекен и Клерон. Носителями и проповедниками новых течений были энциклопедисты, а среди них в особенности Дидро и Мармонтель. Настойчиво защищая новые позиции, они добились, наконец, того, что актеры попробовали изменить стиль своей игры. Клерон

описывает подробно этот момент, датируя его 1753 годом. Само собой, однако, сдвиг, казавшийся им грандиозным, в исторической перспективе является лишь скромным шагом вперед, ибо, свыше полутора столетий после этого момента, французский театр систематически двигался по направлению к реализму, не дойдя до него даже и в дни Антуана.

Вопрос *mise en scène* французской трагедии неясен. К дошедшим до нас иллюстративным материалам следует относиться с большой осторожностью, т. к. живописные традиции там переданы, конечно, гораздо ярче, чем театральные. Повидимому, однако, актеры, вообще, располагались симметрично с соблюдением иерархии действующих лиц от центра к кулисам — принцип, хранящийся до сих пор в старых балетных и оперных постановках. Так как сценическая площадка представляла собой только *parloir*, т.-е. место ведения разговоров, то, во-первых, актеры располагались преимущественно на авансцене, где и сосредоточивалось освещение рампы, а, во-вторых, вся пьеса велась стоя; если кто-либо и сидел, то это король. Кресло для короля было единственной мебелью, встречавшейся в старом трагическом театре. Сценический диалог велся в три четверти лицом к публике и лишь слегка в сторону партнера. (Все вышеизложенное подробно см. в нашей „Истории Театр. Образования в России“).

II. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

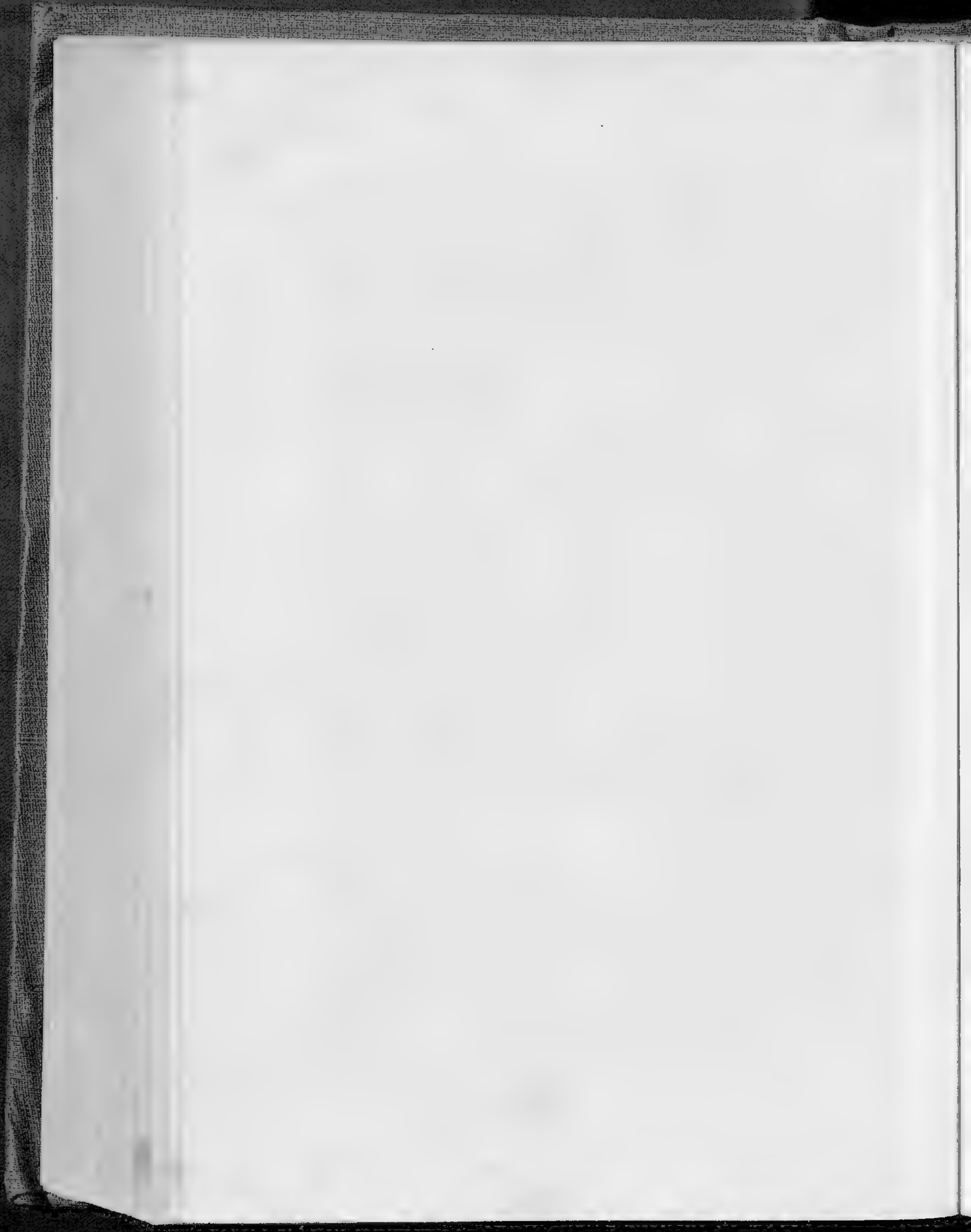
Перейдем к вещественному оформлению спектакля; начнем с костюма (см. нашу монографию „Театр. костюм XVIII в. и художник Бокэ“.—„Старые Годы“, 1915. I—II). Мы уже говорили о том, что французская трагедия до второй половины XVIII века не заботилась ни о лепке характера, ни, само собой разумеется, о какой бы то ни было этнографичности: все действующие лица были французскими царедворцами и не более. Это с полной очевидностью явствовало из текста трагедий; это подтверждал и театральный костюм. Борьба за правдивый, характерный костюм начинается также во второй половине века. Что же касается трагедии XVII и начала XVIII вв., то здесь целиком царит стиль *à la française*. Это значит, что, например, греки и римляне выходили на сцену в огромных французских париках и в шляпах, украшенных перьями, а костюм их состоял из матерчатой кирасы в обтяжку, доходившей до бедер, из-под которой шел ряд спускающихся полос, образовавший юбочку на подобие албанского костюма; на якобы голых ногах были шнурованные сапоги; рукава шли до локтей, и из-под них видны были кружева. Шлемы делались из картона, кирасса из серебряной или золотой материи. Женский костюм состоял из юбки, сделанной также из золотой или серебряной материи, украшенной несколькими рядами

серебряных и золотых кружев, и вышитого корсажа в талию; юбок, обыкновенно, бывало несколько, и одна словно старалась перещеголять другую; оканчивалось платье трэном, и все это блестело, сверкало и было украшено вышивкой, кружевами, бантами, золотом, серебром и драгоценными камнями. Законодательницами женского театрального костюма были современные портнихи, одевавшие сценические персонажи по последней французской моде.

Началось все это с того, что французская знать стала дарить актрисам и актерам свои носильные платья, и те, независимо от характера исполняемой роли, непосредственно надевали их на сцену. Но, наряду с этим, при театре была учреждена специальная должность художника-костюмера. Здесь мы находим имена всех величайших художников эпохи: Лебрена, Буше, Ватто, Фрагонара и др. Следуя современной моде, они в то же время наделяли театральные персонажи, особенно если это были аллегорические существа, всевозможными, уже знакомыми нам, атрибутами и эмблемами. Так было в опере и балете. В трагедии такой пышный придворный костюм появился впервые в 1727 г. С этого момента трагические актрисы стали выходить на сцену в больших модных панъе с массой безделушек вроде ленточек, бантиков, вышивок, кружев и пр. Герои древности, боги, богини — в пудренных париках с огромным плюмажем; на руках были перчатки. Костюм нисколько не менялся даже тогда,



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ ОЗЕРОВА „ПОЛИКСЕНА“
XXXVIII



когда греческий полководец выходил на сцену, только что возвращаясь с поля битвы. Пудренные парики засыпали всю сцену облаками пудры, запасы которой возобновлялись каждый раз, как актриса выходила за кулисы; трэны носил за исполнительницей специальный мальчик, с трудом поспевавший в особо патетических местах.

Словом, костюм, как это говорили современники, комбинировался „из элементов античного, из условий благородства характера и славы французского народа“.

Декорации были „перспективные“, подвесной кулисной системы. Опера допускала перемену декораций, что же касается трагедии, то в ней точно соблюдалось единство места. Так как сцена была не более как местом встречи и разговора между действующими лицами, то декорация, в сущности, должна была служить для них только величественным красивым фоном. Отсюда, в трагедиях обычно фигурировал какой-нибудь *palais à volonté*, т. е. дворец вообще.

Заметим, при этом, что размеры декораций определялись количеством действующих лиц, выводимых на сцену, и теми размерами театров и сценической площадки, которые утвердились, вообще, со времен Возрождения. Трагическая сцена была скромнее, но оперно-балетная поражала своей грандиозностью; этот тип театральных сооружений затем утвердился в Европе и наблюдается до сих пор. Зрительный

зал, смотря по тому, обслуживал ли театр интимного придворного зрителя, или был рассчитан на широкую публику, бывал самых различных размеров.

12. D É C A D E N S E X V I I I В Е К А

Вторая половина XVIII века шла во Франции под знаком все возвышающейся роли третьего сословия, приведшей в конце концов к Великой революции. К этому обстоятельству, вместе с отображением его в эволюции театрального стиля, именно к началу мещанской драмы, мы обратимся несколько позже. Здесь же остановимся на эволюции аристократии. Пышность времен Людовика XIV постепенно суживалась, размах падал, величие сменялось элегантностью, приятностью, тонкостью чувственных наслаждений времен Людовика XV. Жизнь двора и аристократии попрежнему представляла собою сплошное празднество. Но иным стал его характер. Вместо сильных, грандиозных чувств, выросли изнеженность и томность. Любовь-наслаждение, оспаривавшая права первенства у любви к отечеству и у чувства долга и чести, уступила место эротике, игре в любовь, ухаживанию и флёрту, подогреваемым различными изощренными приемами. Галантный век окружил себя изысканным орнаментом рококо с его ажурами. Торжественная ода заменилась кокетливыми песенками о поцелуе, розах, пастушках, стали интересоваться романами, повест-

вующими об амурных авантюрах, изменах, совращениях и оргиях (см. М. Фриче. Социальное значение искусства; Г. Плеханов. Франц. драматич. литература и фр. живопись XVIII в. с точки зрения социологии). Наконец, и величественная трагедия о царях и принцессах сменилась пьесками о флёрте маркизов и маркиз, идиллическими пасторалями, буколичкой. Трагедия, впрочем, сохранилась, хотя с чисто формальной стороны. Последователи Корнеля и Расина не шли дальше соблюдения чисто внешних формальных признаков. Трагические столкновения, встречавшиеся у основателей стиля, стали простыми формулами, шаблонами. Подлинный трагический пафос был утерян, и его заменили насквозь рассудочные разговоры о чувствах. Таковы, в сущности, трагедии Вольтера и всех его современников и последователей.

13. ФРАНЦУЗСКИЕ ТРАДИЦИИ НА РУССКОЙ ПОЧВЕ. ИСКУССТВО АКТЕРА

Мы так подробно останавливались на характеристике французского театрального стиля потому, что он лег в основу полуторавекового развития всего русского литературного театра. Не познакомившись с ним, мы не будем понимать основ нашего театра.

Однако, охарактеризовать хотя бы первые шаги французского трагического стиля на русской почве крайне затруднительно. Ведь наша трагедия начи-

нается в литературе в 1747 г., а на сцене — с конца 1749 г., т. е. с того момента, как во Франции начался *décadence*, как, наряду с ним, появились произведения мещанской драмы. Кроме того, французский театр, хотя и совмещал в себе традиции трагические Корнеля и Расина с традициями комедийными Мольера — этих двух совершенно разнородных и классово, и генетически, а следовательно и стилистически жанров, однако он ясно отдавал себе отчет в их расхождении; у нас же оба стиля оказались вполне объединенными и не только в литературе, т. е. в руках драматургов, но и на сцене, т. е. в руках актеров; одни и те же авторы писали трагедии и комедии, одни и те же актеры играли и в трагедиях и в комедиях, что в эту, еще не достаточно сознательную эпоху развития нашей театральной мысли не могло не сблизжать приемов игры, т. е. не могло не приводить к созданию какого-то единого, общего театрального стиля.

Как бы не теоретизировали деятели нашего молодого театра, их реальное бытие помимо их воли определяло их сознание. Излагая фактические данные о первых шагах нашего придворно-аристократического трагического театра, мы невольно должны были ограничиться всего лишь несколькими годами, ибо затем театр приобрел совсем иной классовый, а следовательно и стилистический характер. Русской трагедии в подлинно классическом духе, отвечающей придворно-аристократическому

стилю, мы, в сущности, не знаем. К числу трагических классических авторов еще можно отнести Сумарокова и Княжнина, но и они уже находились под влиянием мещанской драмы; только этим объясняется невероятная сбивчивость в суждениях того же Сумарокова. Все же прочие драматурги конца XVIII в. и начала XIX в. писали по существу мещанские драмы и лишь именовали их трагедиями. То же приходится говорить и об актерах. Только кадеты, игравшие „Заиру“ Вольтера, а затем первые трагедии Сумарокова, представляли собою хотя и несомненно жалкое, чисто любительское, однако, все же подобие французских классических актеров. Ярославцы же даже на первых порах не могут быть к ним относимы, потому что народные и школьные традиции переплетались в них с традициями, передаваемыми обучавшими их Мелиссино, Остервальдом и Свистуновым, и были, вероятно, сильнее этих последних. Когда же Дмитревской съездил дважды — в 1765 и 1767 гг. — во Францию и там насмотрелся обновленных энциклопедистами приемов игры, то, по свидетельству всех современников, ввел в русский театр совершенно новые приемы игры. „Декламация вычищена и приведена в теперешнее свое состояние тщанием И. А. Дмитревского“, — пишет первый русский историк театра А. Малиновский. „До того времени стихи произносились нараспев. Сам Г. Волков, заимствуя от итальянских речитативов, несмотря на отличность игры своей, подвержен был сему не-

совместному с истинным искусством пороку". Эти строки и приводимая ниже выдержка из Сатирического Вестника—единственный материал для характеристики игры наших актеров этой ранней эпохи. Распев, о котором они говорят, однако, может быть объясняем двумя причинами: влиянием французской трагической декламации, о которой речь была выше, и влиянием нашего церковного речитатива, который мог быть позаимствован в Ярославской семинарии; мы склонны думать, что оба влияния были одинаково сильны; что же касается исполнения оперных речитативов, то непевшиеся места опер как раз и произносились по правилам трагической декламации.

Отношение русского трагического стиля этой поры к французскому трагическому стилю характеризуется, вообще, следующим образом. Сравнивая трагедию Сумарокова с французскими образцами, известный исследователь его творчества, Булич, говорит: „Мы видим, как детски жалки, как ничтожны попытки Сумарокова создать лица, характеры, положения, содержание трагедии. Его пьесы представляют только внешний вид трагедии, сохраняя ее условия. Вы видите, что пьеса разделена на 5 актов, что выходят герои, говорят длинные напыщенные речи, спорят и шумят и убивают друг друга и самих себя“. „Лица трагедий Сумарокова похожи на марионеток, выводимых за проволоку рукою ребенка. Мы и не знаем, зачем они действуют,

зачем выходят на сцену, зачем говорят и хлопочут на сцене и т. д.". Такова же в общих чертах и трагедия „переймчивого“ Княжнина, уступавшего Сумарокову в даровании (см. Потапов. Жизнь и деятельность Озерова. Од. 1915).

Так же чисто внешне повторяли и русские актеры французских. По отзывам современников, играя в трагедиях, они были кокетливы, заботились об эффектах, играли тембрами голоса, стремясь дать образы людей души великой и твердой, стремясь передать всю сверхестественность своего героя, неизменно становясь на ходули. Современный Сатирический Вестник говорит: „По мнению актеров, ноги и руки могут изъяснять более, чем лицо. Для сего самого обычно относят они одну руку вверх, а другую стоя сильно прижимают к телу, что в продолжение всей пьесы представляет из себя статую в древнем вкусе или такого старинного бойца, который выжидает на себя соперника. Они также почитают великою красой выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою действуют, так протягивать, дабы казалось, что никакая сила не может опять согнуть. В рассуждении голоса они также весьма знающи. Некоторые из актеров кричат, что есть силы, другие же произносят слова нараспев, так что от сего почти всегда комедия кажется оперой“. Однако, лучшие из актеров рассчитывали не только каждый свой шаг, каждое движение, но и каждую паузу между словами. Особым мастерством, пови-

димому, отличался Дмитриевской (подробно см. в нашей Истории театр. образования).

Теоретических руководств к сценической игре в XVIII ст. на русском языке было очень мало, да и те представляли собою или простые переводы с иностранного, или довольно неискusный пересказ французских мыслей. И если драматургия и игра актеров сбивались по пути следования либо за чисто классическими традициями, либо за мещанской драмой, то и теоретические сочинения, в сущности, объединяли оба стиля.

Единственным оригинальным (?!) русским сочинением этого рода были — „Разные мнения о качествах комедианта и первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать должен“, относящиеся к 1790 году и принадлежащие перу анонимного автора (Малиновского?). Перескажем его вкратце.

По мнению автора, стремлением быть актером движет жажда славы. Она только и может заставить бороться с установившимися предрассудками и преодолевать все стоящие на пути трудности. А искусство актера трудно! Необходимо обладать рядом данных: пылким воображением, живостью, нежностью и легкой чувствительной возбудимостью, надо иметь хороший голос и правильный выговор. Но это мало. Надо долго и усиленно учиться. Актер должен быть смышлен и понятлив, он должен быть знаком по крайней мере с образцовыми драматиче-

скими произведениями. Молодые дарования следует поощрять, однако, нельзя быть к ним и слишком снисходительными. Роль надо брать в соответствии с данными. При работе над текстом раньше всего следует научиться просодии, т. е. грамотному его произнесению, роль надо знать наизусть. Так как статья относится уже к самому концу столетия, то автор возражает против напевной декламации: „Поющая, либо надутая декламация несовместима с истинным искусством“. Декламация должна быть простой, хотя и надо помнить, чтобы этим не принизить трагической значительности. Надо умело произносить реплики, говоримые „про себя“. Жест должен быть свободным, обилие жестов не рекомендуется; прикасаться к актрисе, брать ее за руку, сжимать ее в своих объятиях можно только в очень редких случаях и то с соблюдением возможной благопристойности. Актер должен владеть своими выразительными средствами. Актер должен следить за тем, что делается на сцене и реагировать на реплики собеседника и происходящее перед ним. При появлении актера на сцене, зритель сразу должен понять, кого он играет. Но при этом следует соблюдать чувство меры. Стремясь к правдивости, не следует показывать природу в неприятном и отвратительном виде.

Наряду с сохранением хотя бы чисто внешних „классических“ форм, у нас наблюдалась и деградация стиля. Это чувствовалось особенно ярко

в балете благодаря деятельности балетмейстера Гильфердинга, „новый вкус“ которого, по словам Штелина, заключался во введении „деревенских веселостей“, т. е. во введении сентиментального, сладкого буколического стиля.

14. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Перейдем теперь к вещественному оформлению русского спектакля. Относительно костюма а priori можно сказать, что он представлял собою более или менее точную копию с французских. К такому выводу нас приводят и след. соображения: 1) художниками и костюмерами у нас были сплошь иностранцы, русские фигурировали только в качестве их помощников; 2) доподлинно известно, что мы пользовались парижскими эскизами костюмов: их немало в архиве б. Дирекции Императорских театров и в Музее Бахрушина в Москве; 3) сохранился ряд иллюстративных материалов. Так, есть набросок балетных костюмов на некоторых эскизах декораций Валериани и др. художников. Известный портрет Дмитревского с ролью Стародума в руках (ошибочно приписывался Гамбурову), к сожалению, не говорит о том, театральный ли это или домашний костюм. Портреты Волкова, Шумского либо относятся к эпохе более поздней, когда стало заметным реалистическое течение, либо изображают костюмы фантастические. Из описаний костюмов современниками мы можем

привести только одно: Дмитревской представлял Самозванца с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре незавитых волос, перевязанных на затылке черной лентой с бантом. На нем была шапка с горностаевым околышем, с висящею алою бархатною тульей и с большой бусовой кистью, и золотое глазетное полукафтание с загнутыми полами на маленьких бочечках или фижмах.

Гримы в интересующем нас театральном стиле преследовали единственную цель: украсить лицо. Но и для этих целей к услугам актеров был весь громадный опыт всего столетия, широко пользовавшегося гримом и в салонах. Здесь были и белила, и румяна, и краски — желтая, синяя, серая, черная и пр.

Декорации театральные были сплошь „перспективные“ подвесные кулисные. Декораторами в течение всего века при дворе были только иностранцы, среди которых первое место принадлежит известному Валериани. От него нам осталось свыше 30 эскизов, целиком относящихся к интересующему нас стилю; все это, вероятно, декорации оперные. Они обнаруживают в Валериани прекрасного рисовальщика и большого знатока условий перспективы и театра, хотя по своей манере они не самостоятельны и целиком следуют по стопам Бибиены. Среди этих декораций есть и более барочные и более строгие; последние, несомненно, относятся к позднейшим годам деятельности художника (умер в Петербурге в 1761 г.). Масштаб декораций заставляет

нас представить себе разрез фотосценической коробки того времени. Для этого у нас также имеется громадный и очень красноречивый материал. Большинство театральных зданий того времени было построено знаменитым архитектором Растрелли, при этом, однако, Растрелли возводил только самую постройку, что же касается устройства зрительного зала и сцены — этим обычно занимался тот же Валериани (см. наши статьи о театральных зданиях XVIII в. в Петербурге и Москве — Старые Годы. 1910. II—III, Ежегодник имп. театров. 1910. VII—VIII). Просматривая в изобилии дошедшие до нас чертежи, мы видим обычные оперно-балетные грандиозные сооружения, лишь временно заменявшиеся комнатными переносными театрами. Совершенно ясно, что эти последние были приспособляемы только для представления комедий и интермедий и что все интересующие нас оперно-балетные постановки ставились на больших театрах. Русские трагедии, как мы знаем, в эту пору давались где попало. Из всех театральных зданий этой эпохи до нас дошло только одно, сооруженное в конце XVIII века, в 1784 г., именно Эрмитажный театр. Однако, по своему характеру он стоит несколько особняком ото всех прочих: с одной стороны он сооружен именно как театр придворный в тесном смысле этого слова; скромные размеры зрительного зала относительно сценической площадки подчеркивают его интимный характер, несмотря на всю гран-

диозность постановок; с другой же стороны он имеет, не в пример прочим театрам, амфитеатральный зрительный зал при отсутствии ярусов — это ставит его особняком в архитектурном отношении, это же говорит и о том, что грандиозные спектакли по случаю коронации, именин и пр. табельных празднеств, на которых непременно должны были присутствовать и двор, и знать, и высшие чиновные люди, и дворянство, а позднее и купечество, в нем осуществляться не могли.

15. З Р И Т Е Л Ь

Кроме того единственного случая, который имел место при Алексее Михайловиче, мы не знаем, чтобы публика была допускаема во время хода действия на сцену; зрительные места в русском театре бывали не иначе, как в зрительном зале. Придворные спектакли посещал в первую очередь двор; однако, из показаний Камер-Фурьерского журнала мы видим, что русские спектакли посещались очень мало. Павел I, по свидетельству современников, однажды просто - на - просто искренно заявил, что русского театра не любит.

Высшие аристократические круги, даже и из числа состоявших при дворе, посещали спектакли не очень усердно. Это подтверждается рядом сведений. В 1752 г. один из современников записал: „Прошлая неделя была вновь ознаменована всякими развлечениями, комедиями, маскарадами и ежедневными собраниями.

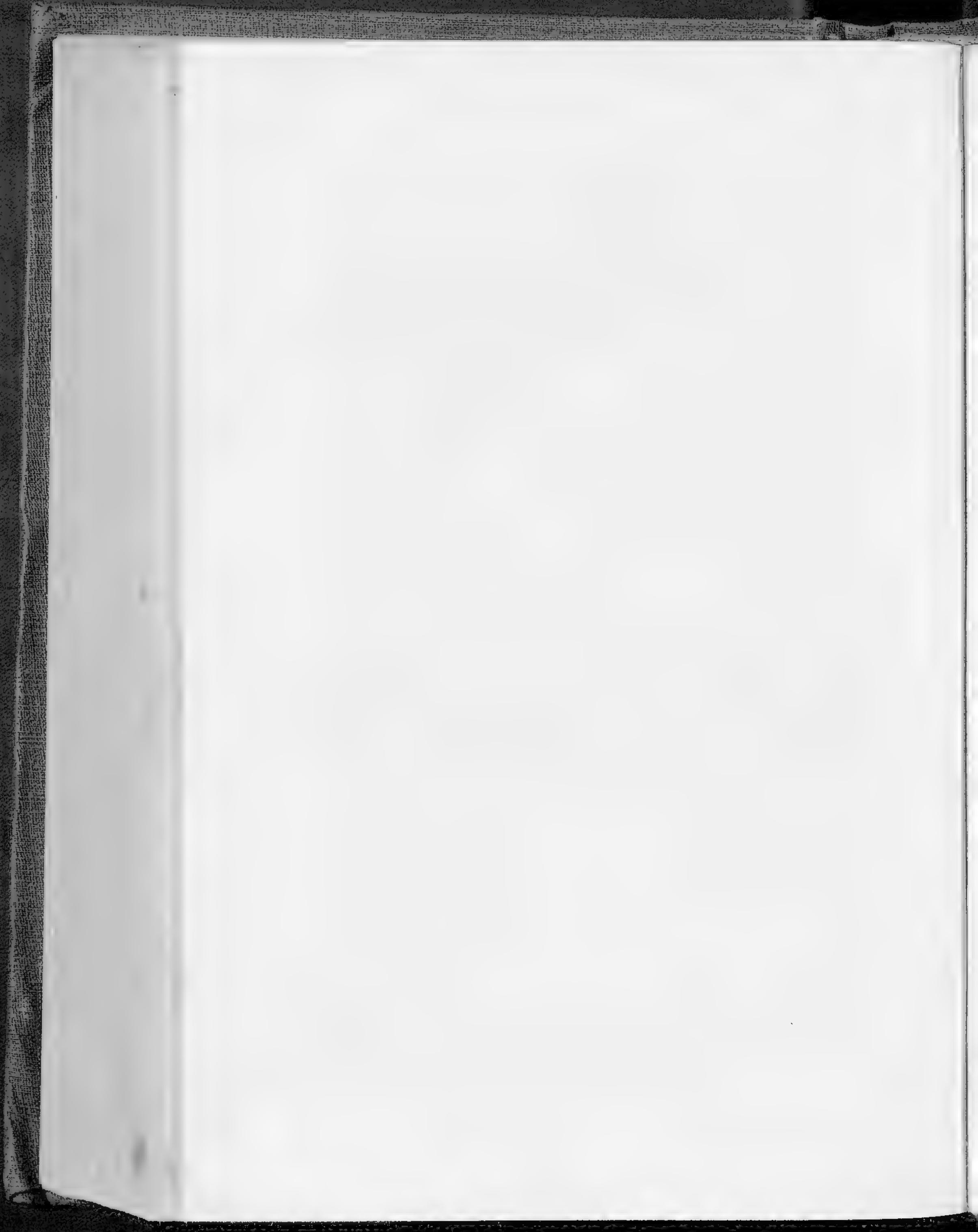
Всякий, кто не хочет затеряться при дворе, должен посещать их. Придворные лица, состоящие на гражданской и военной службе, должны бывать в силу предписания неукоснительно..." Эти строки проливают очень яркий свет на обстановку, в которой зарождался наш придворный театр. И действительно, на основании ряда высочайших распоряжений, мы узнаем, что если кто-либо из придворных дам, сановников и вельмож не посещал спектаклей, то Елисавета посылала к ним спросить, дескать, не забыли ль они, что в этот день шел спектакль. Провинившиеся платили в полицию штраф до 50 руб. с человека. Однако, и эти меры не помогли. Поэтому в 1751 г. состоялся указ следующего содержания: так как спектакли давались только для знатных и для шляхетства, а они спектакли посещали мало, то для увеличения числа зрителей („чтоб зрителей немало было“) разрешалось допускать и знатное российское и чужестранное купечество, т. е. крупную торговую буржуазию; для нее отводились верхний ярус и задние ряды в партере; при этом купечеству предписывалось одеваться „не гнусно“, но „в пристойное убранство“ — в шлафроки, без мантилий, без платков. Крупная буржуазия допускалась иногда и на повторения торжественных оперных спектаклей, но и в этих случаях ей отводился только самый верхний ярус.

Как известно, большинство парадных спектаклей оканчивалось придворным маскарадом, и публика

смотрела спектакль в маскарадных костюмах. Правда, для XVIII в. это было менее предосудительно, чем слушать в масках обедню (вспомним время Петра I), однако, вряд ли публика при этом обращала много внимания на то, что происходило на сцене.

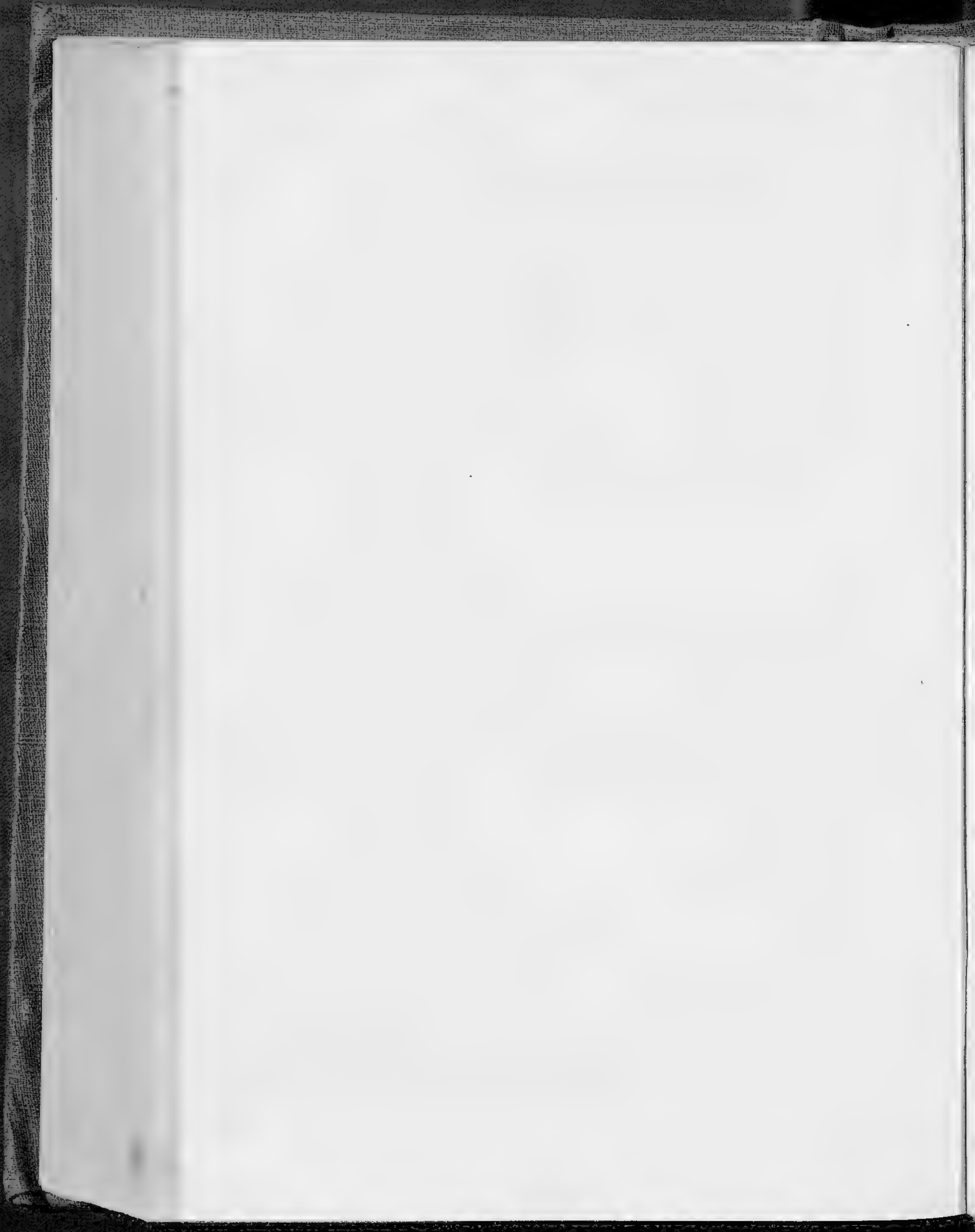
Что же касается восприятия спектаклей, то современники отмечают ряд случаев, когда государыня, встав с места, „изволила аплодировать“ или „роняла слезу“. Что же касается прочих посетителей, то они не имели права выражать свои одобрения раньше царской фамилии. По крайней мере, наследник Павел Петрович очень сердился, когда аплодировали раньше его, и хотел требовать высылки из города дерзких нахалов. Как мы знаем, на протяжении всего XIX и XX в.в. посещение бывш. императорских театров для гвардейских офицеров, а особенно в случае посещения театра царской семьей, было обставлено рядом этикетных сложностей.

Любовь к театру, подлинное восприятие спектакля, настоящий отклик на игру актера и содержание пьесы мы находим только в публичных театрах. Об этом речь ниже.



Г Л А В А Ш Е С Т А Я

ТЕАТР ДВОРЯНСКИЙ



ГЛАВА ШЕСТАЯ

1. Д В О Р Я Н С Т В О

В предшествовавшей главе мы указали на те два общественно-политические фактора, которые выдвинулись у нас в XVIII столетии; однако, все свое внимание мы сосредоточили на дворе, т.-е. на царской фамилии, и той небольшой группе лиц, которая ее окружала и именовалась по тому времени „знатыми персонами“, т.-е. на придворной аристократии — не вполне совпадавшей с аристократией родовой. Эти знатные люди тогда понимались отдельно от дворянства (шляхетства) в целом. Дворянство представляло собою среду довольно смешанную; дворянство столичное и провинциальное, крупнопоместное, среднепоместное и, наконец, мелкопоместное. Дворянство столичное, хотя и насчитывало в своем составе представителей различных дворянских групп, однако, в общем стояло особняком от дворянства провинциального; столичные дворяне в целом равнялись по дворянской знати, и чиновные преимущества были для них важнее экономических. Мыслившее и действовавшее относительно солидарно при столкновении с другими

классовыми группами, дворянство внутри себя было спаяно слабо и непрестанно враждовало.

Шквал буржуазной политики Петра I сделал немало для уничтожения дворянства. Но после Петра быстро стали восстанавливаться феодальные порядки, и вся вторая половина XVIII века и начало XIX в. были, в сущности, сплошным возвеличением дворянства. Дворянство вступило в новую эру: оно стало „главным в государстве членом“, „посредствующей властью“, по выражению Монтескье. Абсолютическая монархия, так сказать, разделила с ним свою власть, что, по мнению Екатерины II, и отличало российскую монархию от деспотии. В законодательстве это выразилось признанием за дворянством ряда сословных привилегий. Однако, ясно, что регламентация их понадобилась именно в той мере, в какой реальная действительность выдвигала другую социальную силу — буржуазию.

Привилегии дворянства, как известно, сильно пострадали при Павле I, но при его преемнике были не только восстановлены, но и расширены.

В эту эпоху мы видим, как, наряду с придворным театром, дворянство создает свой театр, во многом совпадающий с театром придворным, берущий его за образец, но тем не менее имеющий и свои специфические особенности.

Как ни близко стояло дворянство ко двору, но иногда его интересы вставали в противоречие с политикой царской власти, отражавшей в разное время

и в различной степени влияние торгового капитала. Вытекающая отсюда „оппозиция“ дворянства сказывалась иногда в репертуарных тенденциях его театра.

Наконец, разбросанность дворянства по провинции и по поместьям создавала и особые формы — организационные и художественные — дворянского театра.

Наиболее полно дворянство выражало себя в рецептивных формах любительского театра (любительский театр в прямом смысле и крепостной театр) и в своем „самодетельном“ театре (масонский обрядовый театр).

В театре профессиональном, городском (столичном и провинциальном) дворянству принадлежала руководящая роль, но в то же время на этом театре сказывалось более или менее сильно влияние и других городских „сословий“ и классов того времени.

Это влияние определилось, с одной стороны, созданием нескольких театральных жанров и с другой — борьбой различных художественных направлений внутри каждого из этих жанров.

Это, несомненно, приводило профессиональный театр к некоторой пестроте общего рисунка, хотя и здесь основной тонус определялся дворянством.

Будучи социальной группой в целом вотчинно-крепостнической складки, дворянство и театр превращало в своеобразную вотчину, в своеобразную единицу феодального хозяйства. И, помимо офици-

циального административного органа, театральные дела ведало некое классовое неофициальное представительство. Такие порядки наблюдались в жизни б. императорских театров, собственно в жизни балета, до самых последних дней царского режима.

Мы уже видели, что русская светская драматургия выросла из недр Общества любителей русской словесности, образовавшегося в стенах Шляхетного Корпуса. Рост дворянского театра и в дальнейшем стоял в связи с развитием драматической литературы; эта же последняя попрежнему пестовалась литературно-театральными кружками.

Так обстояло дело в столице.

Не менее интенсивно дворянство строило свой театр в провинции и в усадьбах.

XVIII век — эпоха нового феодализма — связан с возвышением роли провинциального дворянства. Ряд льгот и привилегий, „дарованных“ дворянству на местах, рост экономического значения помещичьего хозяйства и ряд других причин вызвали отлив столичного и военного дворянства в провинцию и в поместья, и оживление провинциального дворянского быта. Там дворянство находило большой простор своей деятельности и в более скромных размерах повторяло деятельность первого дворянина — императора, стремясь, елико возможно, ему уподобиться и друг друга перещеголять. Ниже мы еще раз коснемся этого момента, здесь же укажем, что провинциальный театр, если не говорить

о театре школьном, развился в сильнейшей мере именно этими путями: 1) уходившее к себе в поместья дворянство развивало идею вотчинного хозяйства, а потому заводило и собственный театр и 2) служившее в провинциальных городских центрах дворянство стремилось построить в них театр по образу столичного: там — придворный, здесь — наместнический.

Но это могло продолжаться только до тех пор, пока поместья были в силах жить замкнуто, и пока в провинциальных городах дворянство действительно играло первую скрипку. На деле оказалось, что, в целях самосохранения, „вотчине“ пришлось перестраиваться в „предприятие“, а города по самой своей природе зависели не от дворянства, а от буржуазии. Помещики стали эксплуатировать своих крепостных актеров, и их театры мало-по-малу превратились в доходные предприятия сперва самих помещиков-дворян, а затем и предпринимателей; еще раньше предприниматели-антрепренеры взяли в свои руки городские наместнические театры.

Расцвет городского, преимущественно столичного, дворянского театра в России относится к эпохе „отечественной войны“, в которой наше дворянство играло очень видную роль; расцвет усадебного и провинциального дворянского театра начинается со времени Екатерины II. Падение дворянского театра начинается вместе с падением значения дворянства в 20-х г.г.

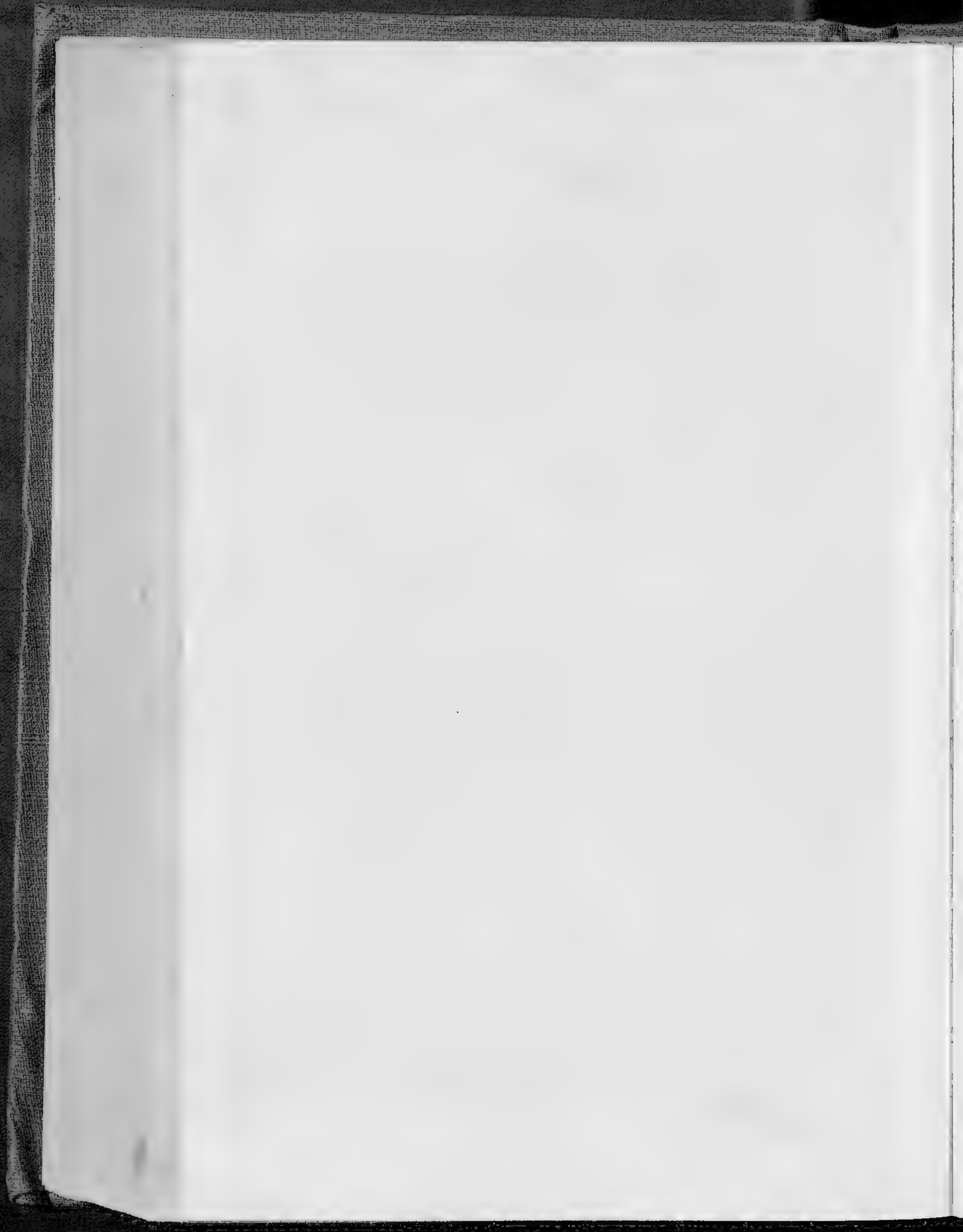
1. ГАЛЛОМАНИЯ ДВОРЯНСТВА

В предшествовавшей главе мы видели, что русский театр не пользовался у двора успехом; царская фамилия усердно посещала оперно-балетные, дававшиеся в торжественных праздничных случаях представления и спектакли труппы французской; что же касается придворной знати, то и на французские спектакли ее приходилось заманивать под угрозой штрафов. Однако, время свое дело сделало. Французская прививка оказалась действенной, и в начале XIX столетия все высшее общество стало ярко выраженным восприимчивым французских вкусов. Чацкий застал у нас сплошное, пустое, рабское, слепое подражание всему французскому настолько, что в наших салонах нельзя было и приметить „ни звука русского, ни русского лица“. И это касалось именно того крупного дворянства, которое к 1812 году требовало войны с Францией.

Галломания дворянства сказалась в частности в пристрастии к французскому театру. Начало этому положил двор. С 1742 г., когда приехала к нам труппа Сериныи, он не переставал содержать при себе одну, а то и две (одну в Петербурге и другую в Москве) французские труппы, расходуя на них огромные суммы и всячески заботясь о том, чтобы они блистали своим составом. Не успевало нашуметь в Париже то или другое имя, как принимались шаги то явные, то тайные к приглашению „знаме-



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ „ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ“
XXXIX



нитости“ в Россию. Так, пользуясь осложнением отношений Клерон и Лекена с французским двором, зазывали их в Петербург. В конце XVIII ст. французская трагедия стояла на переломе: Вольтер сломил традиции Расина и Корнеля, энциклопедисты сломили традиции Вольтера; эпоха, окружавшая Великую революцию, выдвинула Тальма. Однако, не следует думать, что сдвиг происходил по всей линии: новый театральный стиль ярче всего проявлялся на новом литературном жанре — на слезной драме; что же касается трагедии, то, хотя в общем и она деградировала, однако, старые трагические принципы были живы. Так мы узнаем, что, когда в конце XVIII века в *Comédie Française* появился некий актер Офрен, дерзнувший выступить с новой читкой, простой и естественной, с простой естественной игрой, у публики это имело огромный успех и, тем не менее, он настолько нарушил общий господствовавший стиль, что ему пришлось оставить Францию. Офрен, как известно, был приглашен в Россию и имел громадное влияние на развитие русского трагического искусства при Екатерине II, действуя и личным примером, и занимаясь преподаванием театрального искусства; многие любители брали у него уроки и в их числе кн. А. А. Шаховской. С другой стороны, на самом рубеже двух столетий, среди знаменитостей парижского театра мы находим имя Рокур, актрисы прекрасной, но недостаточно „чувствительной“, что в особенности

ощущалось на фоне нового театрального жанра; это, впрочем, не мешало ей, в качестве педагога, требовать от учеников возможно большей натуральности и простоты. Так учила она и приехавшую к нам несколько позже, в 1808 г., актрису Жорж. Это была актриса, которая, несмотря на свою молодость, очень быстро сделала карьеру во Франции и пользовалась вниманием самого Бонапарта. Ходили слухи, что среди вопросов, обсуждавшихся в Тильзите, был вопрос о приезде в Россию Жорж. В результате, однако, увезена она была из Парижа в Россию обманом в ту самую минуту, когда собравшаяся в театре публика ждала ее выхода на сцену.

В предшествующей главе, среди путей насаждения французского театрального стиля в России, мы указывали путь непосредственного воздействия живого примера. Можно смело сказать, что, на всем протяжении развития русского театра, ни один актер не повлиял на нашу актерскую школу в такой степени, как Жорж. Суммируя все, что известно об этой актрисе, постараемся уяснить себе, что это была за фигура.

Жорж обладала прекрасной внешностью. Она была брюнеткой, высокого роста, стройной, величественной, с красивыми руками; ее движения были благородные, черты лица были подвижные, мимика — выразительная. Словом — это была красавица, „лучший образец для кисти и резца“. Голос у нее был

исключительно красивый, певучий (дебютировала она во Франции в опере), свободный и громкий; к тому же она им прекрасно владела. Душа ее была полна огня; однако, это была актриса не непосредственного вдохновения (нутра), а изумительной техники. Она прекрасно владела малейшими модуляциями голоса, движением рук и т. д. вплоть до складок костюма. В этом отношении роли ее бывали „сделаны“ настолько, что, по словам некоторых современников, можно было заранее указать, где она сделает шаг вперед, где отступит назад, опустит глаза, откинет шлейф своего платья, где она будет говорить шопотом, громко, протяжно и т. д. Это, с одной стороны, не могло не вызывать громадного восхищения зрителей, но, с другой — делало ее игру холодной и привело к выводу, что роли эффектные, величественные и страстные ей удаются больше, чем нежные и трогательные. Играла она „бессмысленно относительно к характеру данного лица“. Эти замечания современников позволяют нам отнести Жорж к типу настоящих классических, трагических, не подвергшихся влиянию слезной драмы, актрис. Ее декламационная манера еще ярче подтверждает нашу мысль. Дело в том, что, по всеобщим отзывам, она злоупотребляла протяжным распевным произнесением стиха, что порою переходило в чистое пение. „Так произносили на театрах древних... На этот самый случай Фернейский трагик (Вольтер) пишет, чтобы отнюдь не произ-

носить стихи, как прозу; он даже бранит тех, которые „дерзают сей язык великих людей унижать обыкновенным выговором“ (подробно см. нашу работу „Театр в России в эпоху отечественной войны“). Свою роль Жорж дробила на массу отдельных частей, по несколько стихов в каждой, тщательно организуя декламационную интонацию каждого стиха, иногда каждого слова. При этом у нее было три приема: „1) она тянула, пела, хотя всегда звучным, но сравнительно слабым голосом, стихи, предшествующие тому выражению, которому надобно было дать силу; вся наружность ее как-будто опускалась, глаза теряли свою выразительность, а иногда совсем закрывались, и вдруг бурный поток громкозвучного органа вырывался из ее груди, все черты лица оживлялись мгновенно, раскрывались ее чудные глаза и неотразимо-ослепительный блеск ее взгляда, сопровождаемый чудной красотой жестов и всей ее фигуры, довершал поражение зрителя, 2) громкозвучная, певучая и всегда гармоническая декламация вдруг обрывалась, и выразительным шопотом, слышным во всех углах театра, произносились те слова, которым назначено было, так сказать, вливаться в душу зрителей, 3) третий способ состоял в том, что из скороговорки вдруг вылетало несколько слов, и нередко одно слово, произносимое без напева, протяжно, как-будто по складам, с сильным ударением на каждый слог, так что избранное выражение или слово поразительно впечатлялось в слухе

и, пожалуй, в душе юного зрителя". Иногда, наоборот, скороговорка вкрадывалась в протяжную певучую речь.

Раз сделанную роль Жорж играла каждый спектакль чисто механически, точно по нотам. В этом отношении она доходила до того, что даже в самых жарких местах своей роли, в паузе между репликами, умела говорить о постороннем и браниться с партнерами и театральной прислугой.

Жорж не была актрисой ансамбля, и это, надо заметить, не было ее индивидуальной чертой: в ту пору спектакль, вообще, и не строился на ансамбле, но представлял собою простое сочетание индивидуальностей. А Жорж, сильная актриса сама по себе, тем труднее сливалась с партнерами.

Сопоставляя все только что сказанное о Жорж с тем, что мы узнали в предыдущей главе об искусстве французского актера XVIII века, мы видим, что традиция французского классицизма была сильна и прочна и в начале XIX в.

Индивидуальность Жорж определяла и характер французского репертуара в России: мы видим вереницу трагических пьес, среди которых, правда, первое место занимают произведения Вольтера, т.-е. трагедия, уже потерявшая свой исконный пафос и значительно обездушенная и формальная. Дебютировала она в роли Федры — это была, повидимому, ее лучшая роль, затем играла Аменаиду в Танкреде, Семирамиду, Дидону и т. д. Играла

она, между прочим, и роль Ксении в *Дмитрии Донском* Озерова, переведенном на французский язык. Галломания нашего столичного дворянства сказывалась не только в создании сценического успеха Жорж: она, как и другие современные ей французские актеры и актрисы в России, была окружена русской знатью, делившей с ней ее досуг и широко пользовавшейся ее гостеприимством. Жорж имела большой успех и при дворе. Галломания в связи с событиями 1812 года временно, было, прекратилась. Мало того, началось было гонение на все французское. Худо приходилось и французским актерам, особенно под началом Майкова в Москве. Но прошло несколько лет, и снова французская труппа появилась в России, и снова знать и крупное дворянство усердно посещали французские спектакли. Это продолжалось вплоть до революции.

3. РУССКИЙ ТРАГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР

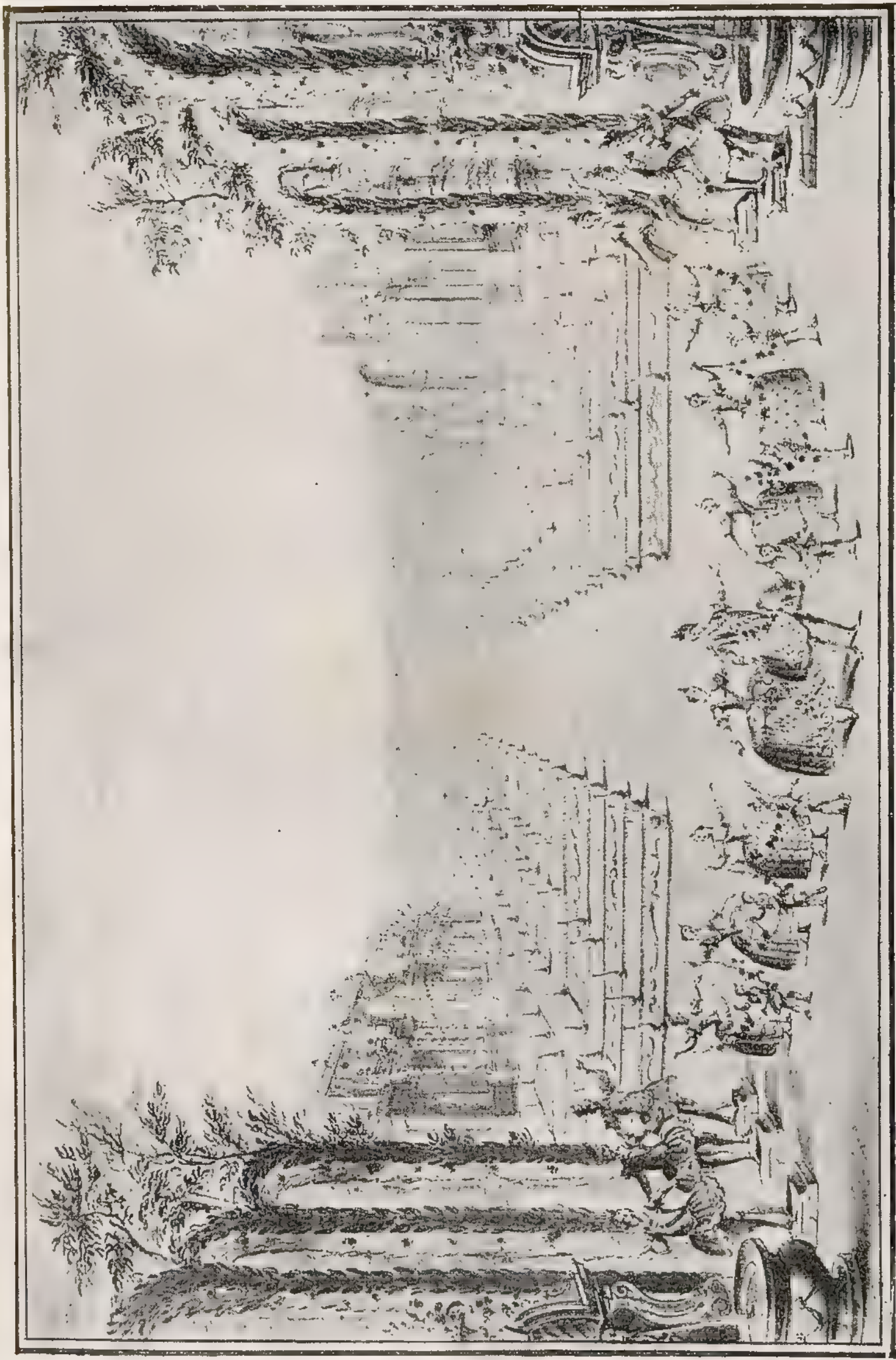
Галломания нашего дворянства шла однако дальше. В предшествующей главе мы уже говорили о том, что первые же наши драматургические опыты были целиком во французском вкусе, и что самый выдающийся русский драматург XVIII ст. А. П. Сумароков гордился именно тем, что явил россам Расинов театр. Его примеру следовали и его современники, и следующие поколения, отдавая, впрочем, предпочтение то Корнелю, то Вольтеру. Мы указали также и на то, что запоздавшая русская драматургия

культивировала у нас трагический стиль в ту самую пору, когда на Западе он не только упал, но к тому же его сменил стиль иной, вновь народившийся. Потому-то русская трагедия чем дальше, тем больше приобретала характер слезной, а затем и романтической драмы.

Топорная работа Сумарокова, Княжнина, Николева и пр., да еще в таком же топорном исполнении современных им актеров, естественно, не могла удовлетворять придворные, а вместе с ними, вообще, дворянские круги. И, по единогласному свидетельству современников, русский театр посещали ремесленники, купечество да провинциальное мелкое дворянство. Лишь позднее русская трагедия переживает момент кратковременного расцвета. В начале 50-х гг. XVIII ст. театральные интересы Сухопутного Шляхетного Корпуса схлынули. Но несколько лет напряженной театральной жизни этого учреждения свое дело сделали: они дали русскому театру первую партию просвещенных театральных деятелей, сумевших окружить себя сотрудниками и со стороны, и, таким образом, создавших первый момент в развитии русского — по стилю классического театра. Несколько позже подобное же движение обнаружилось в Московском Университете. Университетская молодежь, в сотрудничестве с младшими участниками первого движения, создала второй момент в развитии русского театра, однако, иного стиля — буржуазного. И писатели

этой формации, начиная с Хераскова, и актеры этого „второго“ поколения культивировали жанры буржуазные — слезную комедию и мещанскую трагедию. Но сословный монархизм Екатерины II, роль, которую стало играть дворянство, привилегии, которые оно получило, отразились и на расцвете жизни Сухопутного Шляхетного Корпуса. При Екатерине, в эпоху директорства Ангальта, в качестве верного признака этого расцвета снова закипела в Корпусе его театральная жизнь, снова Корпус стал обслуживать своими театральными выступлениями потребности двора и снова в его стенах стала нарождаться драматическая трагическая литература. Этому способствовало и то обстоятельство, что словесность здесь преподавали трагик Княжнин и актер-драматург Плавильщиков, французскую литературу и французский язык — уже знакомый нам актер Офрен и т. д. Практическими занятиями по литературе были упражнения в сочинении литературных произведений и устройство школьных спектаклей. Особое внимание уделялось античной литературе, античным трагикам и французам: Корнелю, Расину, Вольтеру и пр. Из числа воспитанников этого периода вышел ряд новых известных писателей. Из них в особенности Озерову мы обязаны хотя и кратковременным, но все же расцветом русского классического театра, русской трагедии.

Как ни была подражательна русская трагедия, она нашла у нас почву и развитие, поскольку не



СЦЕНА ИЗ „АМЕРИКАНСКОГО БАЛЕТА“ НА СЦЕНЕ КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА ГР. ШЕРЕМЕТЕВА

одной своей формой, но также тематикой и содержанием воплощала психологию господствовавшего класса и удовлетворяла требованиям основной линии государственной политики своего времени. Как и на Западе, трагедия должна была воспроизводить жизнь двора, аристократии и дворян. Ей ставилась задача возвеличения государственной власти и проповедь „полезных“ гражданских добродетелей: любви к престолу, к отечеству и православию, военной доблести и т. д.

Но наряду с этим трагедия зачастую отражала и оппозиционные настроения тогдашнего дворянства, домогавшегося в своих интересах ограничить власть монарха, поставить его „соизволение“ в зависимость от дворянства. Отсюда — встречающееся в трагедии того времени противопоставление абсолютической монархии, тирании и деспотии — монархии „правовой“, сословной, опирающейся на закон, угодный дворянству.

Отсюда тот своеобразный либерализм, которым были проникнуты позднейшие трагедии этого времени. Чрезвычайно знаменательна разница отношения власти к подобным оппозиционным, публицистическим тенденциям репертуара этой поры у нас в России до момента французской революции и после.

В 1784 г. появилась трагедия Николева „Сорена и Замир“; в ней автор протестовал против тирании и деспотизма и проповедывал идеи гуман-

ности и свободы (конечно, только по отношению к дворянству); когда это показалось политически неблагонадежным московскому главнокомандующему и он хотел снять ее с репертуара, Екатерина сказала, что, в сущности, это никакого отношения к ней не имеет: „автор восстает против самовластия, а Екатерину вы называете матерью“. Когда же в 1793 г., в разгар французских событий, был напечатан „Вадим“ Княжнина, в котором также бичуется тиранство и деспотизм и в котором рядом с этим выводится образ идеального монарха, т.-е. пьеса вовсе не более оппозиционная, чем ее предшественница, на ноги было поднято все, чтобы только уничтожить эту трагедию.

Предшественники Озерова не были в силах создать эпоху в жизни русского театра, и в их время преобладали буржуазные жанры, о которых речь будет в следующей главе. Что же касается самого Озерова, то он дебютировал в 1798 г. трагедией „Ярополк и Олег“, но дебют прошел незамеченным; вторая его трагедия „Эдип в Афинах“ появилась только через шесть лет, после чего литературное имя его и установилось прочно.

Успех озеровских трагедий определяется, конечно, не только их несомненными литературными качествами. Дело было, главным образом, в том, что Озеров и формально, т.-е. внешней формой и стилем своих трагедий, и идеологически был ярчайшим представителем дворянства. Это-то и обес-

печило ему успех у дворянства, это-то и наполнило привилегированным зрителем прежде пустовавшие или же наполнявшиеся мелкой буржуазией и городскими низами театры. Два момента следует отметить в настроении тогдашнего дворянства: с одной стороны его просвещенный либерализм и с другой — патриотический подъем. Как раз то и другое и отразилось в трагедиях Озерова. Публицистический и поучительный характер наблюдался уже и в трагедии XVIII века, как мы видим это на примере Княжнина, Николева и др., что неминуемо отражалось на излишне резонерском характере их трагедий и что непосредственно влияло на характер исполнения актеров. Это же наблюдается и у Озерова. В Ярополке и Олеге встречается длинный ряд сентенций общего характера, непосредственно позаимствованных из духа просветительной философии того времени. В „Эдипе в Афинах“ сентенции приобретают более узкий и определенный характер: трагедия испещрена отражением тех радостных надежд, которыми было полно дворянство при вступлении Александра на престол. В соответствии с этим, с одной стороны Тезей повторяет целый ряд либерально-монархических взглядов начала XIX века, отчасти, вообще, бывших в то время в моде, а отчасти действительно высказывавшихся при разных обстоятельствах Александром I, с другой же стороны подданные Тезея отображают отношение дворянства к Александру. Это дало повод

к предположению, что Озеров в лице Тезея просто на просто вывел Александра. Связь с действительностью подкреплялась аналогией во взаимоотношениях Тезея и Креона отношениям Александра и Наполеона. Эти-то обстоятельства и лежали в основе успеха пьесы: взрывы аплодисментов прерывали постоянно ход действия.

В четвертой трагедии Озерова — „Дмитрий Донской“ (1807 г.) отразились настроения дворянства во время первой войны с Францией. Борьба Дмитрия с Мамаем, Куликовская битва и все окружающие детали трагедии имели аллегорический смысл, но кроме того, действующие лица, а особенно Дмитрий, произносили то там, то сям отдельные реплики, точно формулировавшие современный патриотический подъем.

Все это, в связи с литературными достоинствами трагедии и прекрасной игрой актеров, создало Озерову громадный, небывалый успех. Трудно себе представить отзывы и воспоминания, исполненные большего восторга и энтузиазма. „Боже мой, боже мой! Что это за трагедия „Димитрий Донской“!.. Я сидел в кресле и не мог отдать себе отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то бабанил ногами по полу, — словом, безумствовал“, писал Жихарев. Совершенно ясно, что подобная

экзальтация мыслима была только при условии точного совпадения настроений „зрителя из кресел“ и данной трагедии. А между тем, *Дмитрий Донской*, вообще, далеко не является литературным шедевром и уступает многим другим трагедиям того же автора.

Наряду с немногими трагедиями Озерова, к эпохе „расцвета“ трагического театра в России относятся еще лишь очень немногие, да и то крайне скромного художественного достоинства, произведения других авторов (С. Глинки, Висковатого, Корсакова и пр.). Среди них, пожалуй, лучшим после Озерова автором был Крюковский (трагедия „*Пожарский*“ 1807 г.). И, наряду с немногими русскими трагедиями, шел длинный ряд переводных: здесь мы видим произведения Корнеля, Расина, Вольтера, словом, все те же трагедии, которыми Франция питалась, по крайней мере, веком раньше. Эпоху классического трагического театра русского мы начинаем с 1804 года (*Эдип в Афинах* Озерова) и, собственно, заканчиваем к 20-м гг. Хотя последним эпигоном и была *Роксана* Кукольника 1834 г., однако, она прозвучала уже курьезным анахронизмом (*Хроника Вольфа*. I. 39). В заключение необходимо еще заметить, что трагедия этой эпохи, конечно, не была чужда и современных литературных влияний: сентиментализма и романтизма. На творчестве Озерова это сказалось, между прочим, в том, что, продолжая интересоваться только царями и придворной знатью,

он выводил их уже простыми людьми, с обычными человеческими страстями. Очеловечение трагических персонажей выразилось у него еще и в том, что на смену трагическим „положениям“ XVIII в. он вывел трагедию внутреннюю, душевную — трагедию „страстей“ и, среди них, главным образом, любви (подробно см. в капитальном труде Потапова об Озере).

4. РУКОВОДИТЕЛИ РУССКОГО ТРАГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Выше мы уже говорили о том, что театр интересующего нас стиля был связан с деятельностью современных литературно-театральных кружков. Вопрос о характере литературных группировок начала XIX века журнальных и кружковых трактуется в исторической литературе весьма различно. Одни историки склонны здесь видеть резкую художественно-партийную группировку, другие настаивают на отсутствии какой бы то ни было партийности и определенности убеждений. Одни приписывают им громадное историческое и воспитательное значение, другие низводят все дело к любительскому поощрению молодых дарований. Причина подобного расхождения во взглядах заключается в том, что представители обеих сторон оперируют с показаниями современников, а эти последние крайне сбивчивы и противоречивы. Одно не подлежит сомнению: в эту пору была налицо некая литературная

и театральная среда, которая так или иначе, с большей или меньшей определенностью и ясностью оценивала современные ей художественные события, что, в свою очередь, не могло в большей или меньшей мере не влиять на литературно-театральных деятелей.

Кружков литературно-театральных было, собственно, два: Державинский и Оленинский. Кружком чисто театральным был кружок Шаховского. Кроме того, необходимо иметь в виду и кружки чисто литературные: Беседу, Арзамас, так называемый „левый театральный фланг“ и др. Группировались литературно-театральные силы и поместно: Петербург, Москва и т. д. Для своего времени все эти группировки имели значение острое, но в исторической перспективе мы можем безусловно утверждать, что, при всем своем несходстве, они не имели „видового“ различия: это все были кружки столичной дворянской интеллигенции, все они стояли на платформе классицизма и считали иные жанры „безобразными“; однако, т. к. природа русского классицизма вообще была сложна, а эпоха его господства недолговечна, то и все эти партии отличались лишь количественным преобладанием сторонних оттенков: одни держались заветов старых, понимая их чисто формально, другие держались классических заветов лишь по существу; третьи, наконец, невольно уступали влияниям надвигавшихся буржуазных течений. Естественно, что к первым принадлежали люди славные в прошлом —

типичным главою этой группы был сановный певец Фелицы Державин, ко вторым — завоевывавшие позиции вольнодумные сравнительно молодые группы, по существу выросшие на старых дрожжах и по своему вольнодумству относительно веротерпимые и, наконец, к последним относилась, еще пока не игравшая никакой роли, молодежь; эта группа заговорила только в 20-х г.г. Характерно и то, что членов одного кружка мы застаем на собраниях другого, что симпатии сплошь да рядом менялись, и что личные добрые отношения нередко соединяли людей различных лагерей (см. Пыпина — Обществен. движения при Александре I).

Кружком, в котором сосредоточивались все интересные и значительные литературно-театральные имена своего времени, был кружок Оленина, человека быть может и несколько дилетантской складки, но, во всяком случае, любившего искусства и знавшего их в той, конечно, мере, в какой в его время вообще можно было искусства „знать“. Об Оленине один из театральных современников говорит, что он был „неумолимым классиком, не признававшим за чертою французского классицизма ничего хорошего“. О кружке его мнения расходятся. С одной стороны, говорят, что это был также „классический ареопаг“, а с другой, что это было собрание людей, принадлежавших „ко всем и ни к которой партии“. Но факт остается фактом — это все были представители столичного дворянства.

А стоит нам, в то же время, пробежать страницы биографий современных выдающихся актеров, и мы увидим, что все они стоят более или менее близко к членам этого же кружка, учатся у современных им любителей и „знатоков“ театра, также обязательнейшим образом из дворян. Не говоря об учебе школьной театральной, мы видим, что выдающиеся актрисы и актеры того времени пользуются наставлениями Шаховского, Гнедича, Катенина и др. и что эти последние стараются передать им те навыки, которые они наблюдали у французских актеров. И, мало того, так как культурный уровень актеров был значительно ниже уровня дворянских литературно-театральных кругов, то учителям буквально приходилось „насвистывать“ им роли, обучая их, как снигирей. Само собой разумеется только, что преподаваемые в данном случае навыки уже резко рознились от тех навыков, которые в свое время преподавали Мелиссино, Свистунов и Остервальд.

Выразителем театрального вкуса каждого данного кружка всегда было какое-нибудь определенное лицо. Кружки между собою при посредстве своих „корифеев“ непрестанно боролись за влияние на судьбы театра. Каждый из корифеев имел в театре своего „фаворита“, и борьба выражалась, в сущности, в том, как распределялись пьесы между этими фаворитными актерами. Выражалась борьба и в том, что первый из фаворитов оказывался вынужденным переходить

из одних рук в другие. Фавориты, в свою очередь, имели своих протеже и т. д.

Корифеями литературно-театральных кружков, игравших в жизни интересующего нас театрального стиля видную роль, были следующие лица: сходящий с исторической арены И. А. Дмитриевской, главный вершитель театральных судеб А. А. Шаховской, затем Н. И. Гнедич и П. А. Катенин. Тем, что мы называли „фаворитными“ актерами, были: Яковлев, Е. Семенова, Брянский, Вальберхова, Колосова, В. Каратыгин и др.

Шаховской, которого мы только-что называли, как по причине его личных качеств, так и вследствие его официального положения главного вершителя театральных судеб, безотносительно к характеру своего авторства, в основе был правовеернейшим классиком. Член Беседы, сторонник Шишкова, он высказал свои взгляды на театральные жанры по крайней мере в трех своих произведениях: в Новом Стерне, в Липецких водах и в Новостях на Парнасе или Торжестве Муз. Новый Стерн (1805 г.) был направлен против сентиментализма, „родившегося в Англии, испортившегося во Франции, раздутого в Германии и вывезенного к нам... в таком жалком состоянии, что и курам на смех“. Карамзинисты перчатку подняли и полетели „громы и молнии“, „засверкали штыки нового и старого штиля“. В Липецких водах (1815 г.) Шаховской обрушился против романтизма, что не замедлило вызвать проти-

водействие со стороны Вяземского, Блудова, Батюшкова, Пушкина и др. Не выступал против него только главный герой — сам Жуковский. Наконец, в 1822 г. чествуя память И. А. Дмитриевского, Шаховской бросил вызов сторонникам новых театральных жанров: водевиля и мелодрамы. Первые пьесы Шаховского имели громадный и несомненный успех у публики. Но в 1822 г. классические традиции уже не пользовались прежним успехом, и „левый фланг“ резким шипением, свистом и криками вступился за новые течения.

Таково было отношение наших классиков к драматическим жанрам в целом. Однако, мы располагаем богатым материалом и для суждения о взглядах на классическое искусство актера. Руководителями названных выше актеров были: Дмитриевской, Шаховской, Катенин, Гнедич, Корсаков (драматург, помощник Шаховского по репертуарной части). С фигурой Дмитриевского мы уже отчасти знакомы. Это был трагический классический актер „первого поколения“, соединявший, однако, в себе традиции школьного театра, трагической игры дореформенного периода (традиции Расина и Вольтера) с традициями игры, обновленной энциклопедистами. Кроме того, он, конечно, фактически не мог не подпасть влиянию слезной драмы, господствовавшей у нас „коцебятины“. Среди его учеников мы находим Яковлева и Е. Семенову. Первый из них начал свою карьеру в пьесах Коцебу, а вторая под его руководством

проходила роли только в школе; это были роли также в пьесах Коцебу; то обстоятельство, что Семенова в этих ролях нравилась Шушерину, а Яковлев на них составил себе имя, позволяет думать, что, в качестве педагога, Дмитриевской к старости действительно несколько смягчил свои „классические“ традиции.

Взгляды Шаховского на стиль трагической игры мы узнаем на основании двух источников: на основании подбора теоретических статей в его журнале „Драматический Вестник“ 1808 г. (сравни — Журнал Драматический 1811 г.) и на основании его личного свидетельства. Статьи эти повторяют сочинения французов, известные нам по предшествующей главе. Причем здесь смешиваются в одно: принципы Мольера, Вольтера, Дюмениль, Баттё, Дидро и др.; теория классической игры начала XIX века в России представляла собою не что иное, как резюме, довольно механическое, неразборчивое и, видимо, бессознательное, теоретических взглядов французов конца XVII и всего XVIII веков (подробно см. нашу работу „Театр в эпоху отечеств. войны“). Далее, надо иметь в виду, что и сам Шаховской, и многие любители театра его времени, учились декламации у Оффена. Наконец, громадное впечатление на Шаховского произвел в 1802 г. Монвель, также позаимствовавший приемы игры у Оффена. И вот, под влиянием этих „опрошенных“ принципов классической игры, развивается перешедшая в обучение

к Шаховскому Семенова. И. А. Крылов советовал Шаховскому заняться серьезно Семеновой именно для того, чтобы ее не „испортили“ другие педагоги. По словам современников, лично Шаховской умел передавать самые большие тонкости смысла речи, и декламация его, хотя и утрированная, все же всегда была полна смысла, понимания, изящества, являлась значительным шагом вперед на русской сцене и была достойна изучения. Но, общаясь с театральной молодежью с трудом грамотною, он был вынужден — а потом это у него, повидимому, вошло в привычку — учить с голоса и диктовать малейшие движения, мимику и пр. — прием, по словам Монвеля, господствовавший в ту пору и в *Comédie Française*.

Принимая во внимание, что Шаховской был автором комедийным, мы можем в итоге сказать, что, повидимому, он держался принципов игры хотя и классических, но опрошенных.

Несколько иного толка был Гнедич. Переводчик Гомера, долгое время тренировавшийся на речитативном произнесении гексаметра и, по свидетельству современников, сам большой мастер декламации, знаток театра и „традиций греческой трагедии“, он произносил стихи распевно. В 1807—1808 гг. он руководил Е. Семеновой, руководил он ею и позже, когда, однако, влияние знакомой нам актрисы Жорж оказалось значительнее влияния всех русских консультантов вместе взятых. Впрочем, принципы Жорж и Гнедича совпадали: он ставил ее очень высоко

и учил Семенову ее приемам. Роли Семеновой были испещрены его пометками: он точно определял, где следовало повышать, где понижать голос, а между слов вставлял указания, с каким оттенком, с какими движениями и мимикой надо было произносить текст.

Наконец, что касается Катенина, то, резюмируя все известное о нем, приходится сделать вывод, что он был несомненным классиком, враждебным коцелятине и шиллеровщине, но вообще тяготеющим к романтизму. Среди его учеников следует назвать А. М. Колосову и В. Каратыгина; он недолго любил Семенову и из-за демонстрации, устроенной ее протеже и ученице Азаревичевой, как известно, был выслан из Петербурга.

5. А К Т Е Р Ы И И Х И С К У С С Т В О

Выполнителями намерений и идеологии дворянства, выдвинутых им авторов и руководителей театра, были лица совсем другого класса, иного образования, иной материальной обеспеченности и подчас весьма разнообразной театральной техники. В большинстве случаев перед нами — представители мелкой буржуазии и крестьянства, с трудом грамотные, путавшие Альбион с альбиносом и Рюрика с Гарриком. Этим-то и объясняется засилье руководителей — с одной стороны — и необходимость „на-свистывать“, как снигирям роли — с другой. Что же

касается пестроты технических приемов, то она определялась тем, что эпоха была переходной, а для театрального производства обычно участие лиц, принадлежащих к различным возрастам, к различным поколениям; при наблюдавшейся в ту пору лихорадочно поспешной эволюции мы и видим актеров глубоко различного мирозерцания, различных стилей, различной техники.

Ниже мы будем касаться только актеров столичных придворных; придворных потому, что в столицах частные театры обслуживали в ту пору только городские низы — о них речь ниже, а столичных потому, что в провинции театр вообще только начинал развиваться, развивался при этом с громадным запозданием и представлял собою не более, как очень жалкую копию со столичного. При этом, для нас совершенно неинтересны отдельные, быть, — может даже и очень яркие имена, и мы ими пользовались и пользуемся только для иллюстрации стилистических разновидностей.

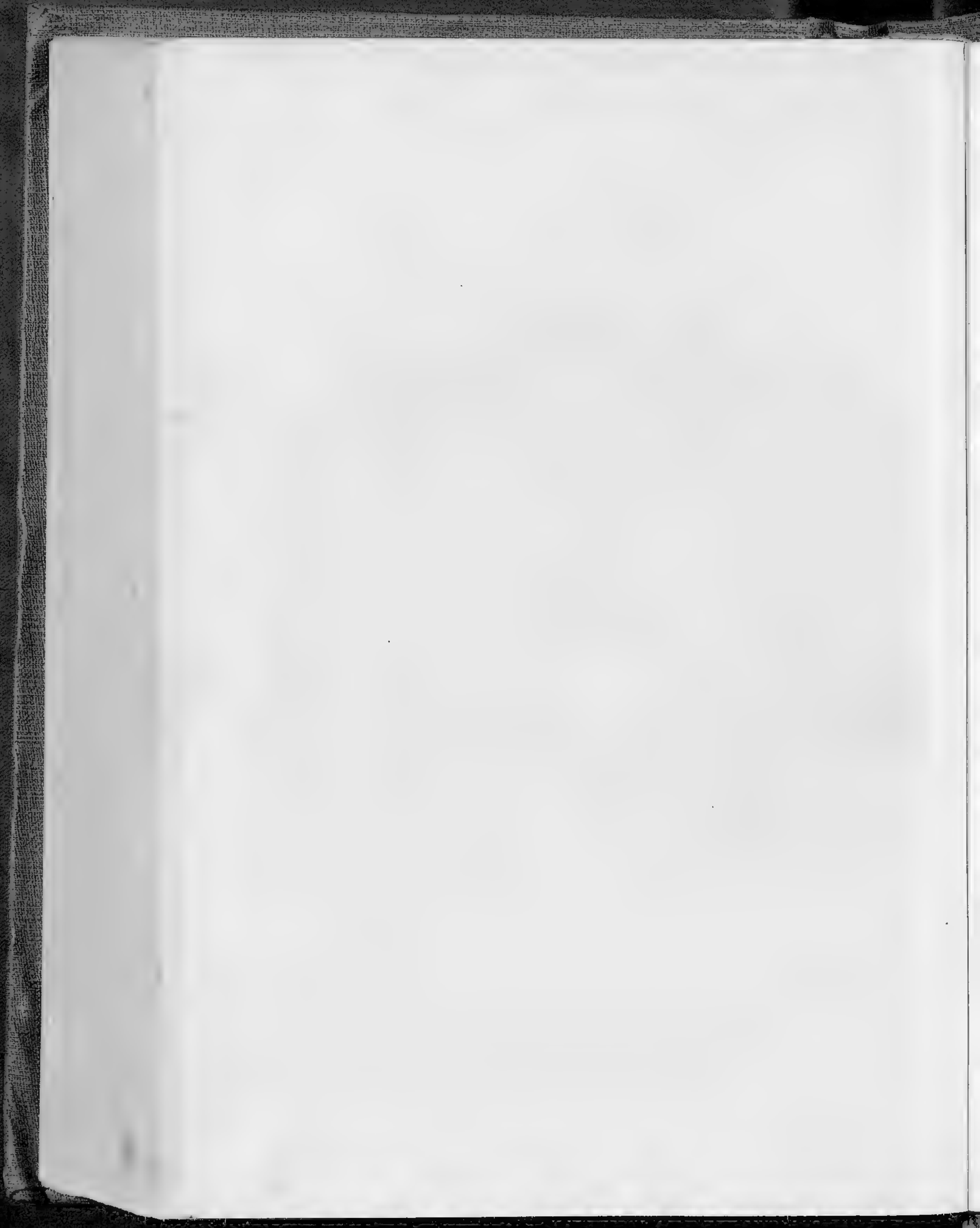
Наиболее яркими воплощателями русского трагического актерского искусства были: Плавильщиков, Шушерин, Яковлев, Е. Семенова, Брянский, Вальберхова, А. Колосова и В. Каратыгин, а также целый ряд менее значительных актеров: Азаревичева, Борисова, Борецкий, Минкин и др. Повидимому, правильно было бы здесь видеть три поколения актеров: к поколению, которое выше мы назвали вторым, относятся Плавильщиков, Шушерин, и, по-

жалуй, Яковлев, к третьему — Семенова, Брянский и Вальберхова и к четвертому — А. Колосова и В. Каратыгин. Второе поколение, как мы уже говорили, было воспитано отчасти на старом сумароковском трагическом репертуаре, но, главным образом, на слезной комедии, мещанской драме, на том, что у нас было воплощено в произведениях Коцебу. Эти навыки они перенесли и в трагедию. Четвертое поколение было воспитано на классицизме, однако, быстро перешло к принципам театра романтического. И только третье поколение является носителем принципов чисто классических; при этом, однако, Вальберхова, как известно, вскоре же перешла на комедию, а Брянский занимал главное положение преимущественно в промежутке между Яковлевым и Каратыгиным, почему Семенова, к тому же несомненно превосходившая дарованием своих двух современников, и является главным представителем данной школы.

Остановимся на характеристике второго поколения. Характерно для них стремление примирить условные принципы Сумароковской трагедии с реализмом слезной комедии. Топорная вообще сумароковщина в них уже умирала, внутренний пафос был утрачен и оставалась лишь одна пустая, трескучая, напыщенная форма. Актеры злоупотребляли криком, были сверхестественны, сверхвеличественны, трагиковычурны и ходульны. А в то же время порою стремились „поймать в траге-



СПЕКТАКЛЬ, ИСПОЛНЕННЫЙ КРЕПОСТНЫМИ В. ВСЕВОЛОЖСКОГО В 1822 г.



дии природу“ и доходили до смешного. В драматических трогательных местах они стремились вызывать у зрителей слезы, развивая в себе особую „чувствительность“ и „трогательность“, простую наряду с их трагическими приемами, но далеко неестественную по существу; позднее мы это называли „мелодраматизмом“. Шушерин говорил, что с Яковлевым начинается новая эра в трагедии, что он превосходит всех прежних заслуженных трагиков. Прежняя трагедия „жива, но жива жизнью под искусной кистью на полотне, тут она не натура, а только картина, славная по расположению теней в красках, но несбыточная на деле жизни. Нынче же без „натуры“ все на пенсион, как и нас грешных“. Оба ветерана — Плавильщиков и Шушерин — играли одну и ту же роль — Озеровского Эдипа.

Плавильщиков, вообще, исполнял ее в духе старых классических традиций, однако, стремясь к простоте и правде; например, он „ощупью по земле искал отдалившуюся от него Антигону“ (!). Что же касается Шушерина, то он ставил акцент на сентиментальных сторонах роли: он шел, „едва передвигая истомленные ноги и опираясь трепещущей рукою на Антигону“; его Эдип был „беспомощным и изможденным старцем, сокрушающимся о роковых своих бедствиях и постоянно проливающим обильные слезы над своим убожеством, вынуждающим сострадание“. Недаром в „Северном Вестнике“ появилось двестише:

Слезящийся партер забылся и мечтал:

Он мнил, о Шушерин, что сам Эдип восстал.

Яковлев Эдипа хотя и не играл, но читал эту роль. „Проклятие Полинику он декламировал..... с слезами на глазах и заставлял“ ... слушателей „плакать“. „Я живо помню, говорит Жихарев, с каким глубоким чувством и с какою благородною греческою простотою произносил он два стиха:

Родится человек лет несколько поцвествь,

Потом — скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнестъ.

и рыдал, как ребенок“. Исполнение Яковлевым Фингала и Димитрия было публикой принято совершенно восторженно. В Фингале обращали на себя внимание естественность и простота игры. В сцене со Старном, говоря: „я здесь не в первый раз“, он давал такую силу экспрессии, что „кровь прилиwała к сердцу, театр стонал от рукоплесканий“ (эта сцена зарисована И. Ивановым и грав. Ухтомским). Очевидно, Яковлев унаследовал от прежних трагиков умение эффектно подавать роли. По поводу Димитрия говорить трудно, ибо патриотическая, политическая значимость и художественные достоинства пьесы играли громадную роль в успехе Яковлева, сам же он невысоко ценил свою игру в этой роли. Но восторженные зрители поражались: „какое действие производит этот человек на публику, это непостижимо и невероятно! Необходимо слышать, как Яковлев произнес стих: „Ах, лучше смерть в бою“... Этим одним стихом он умел выразить

весь характер представляемого им героя, всю его душу... А какая мимика!" Однако, основной чертой в творчестве Яковлева, несомненно, было то, что затем стало называться „нутром“. В противоположность Дмитревскому и Шушерину, он творил вслепую, бессознательно отдаваясь своему вдохновению. Легкая эмоциональная возбудимость и сила чувствования давали ему возможность потрясать публику, которая загоралась тем же огнем и приходила в неистовый восторг. Нечто подобное было, вероятно, и у Волкова. Зато в тех случаях, когда он не чувствовал необходимого подъема, исполнение его было бледным и, благодаря отсутствию техники и проработки в ролях, беспомощно. Публика его помнила и таким.

Перейдем теперь к третьему поколению: Е. Семенова дебютировала еще будучи ученицей театральной школы в 1803 г. Из ее ранних ролей мы знаем: Нанину в комедии того же названия Вольтера, Ирту в трагедии „Ермак“ Плавильщикова, а также в двух драмах Коцебу — „Примирение двух братьев“ и „Корсиканцы“. Основным ее учителем в эту пору был Дмитревской и только Ирту она проходила с Плавильщиковым. Итак, для начала мы видим большое стилистическое разнообразие в материале и старые сумароковские, сдобренные сентиментализмом принципы исполнения. Как актриса, Семенова сразу обратила на себя внимание: у нее была прекрасная внешность и исключительный голос; но

как она в ту пору играла, сказать трудно, ибо до нас дошел только один восторженный отзыв сентиментального Шушерина о Семеновой в сентиментальных пьесах Коцебу: „Стоя на коленях надо было смотреть ее в этих двух ролях“.

Поступив на императорскую сцену, Семенова тем самым из рук Дмитревского перешла в руки Шаховского. Под его руководством она сыграла (с 23 ноября 1804 г. до 7 мая 1807 г.) роли: Антигоны в Эдипе, Ксении в Димитрии Донском, Моины в Фингале и Сумбеки в трагедии Глинки того же имени. В восторженных отзывах современников, понятно, разбираться очень трудно, но несомненно, что, кроме благодарного авторского материала и исключительных внешних данных, обращали на себя внимание неподдельность и сила чувства. „Какое чувство, какой огонь“, „взор пламенный, всегда с душой согласный“, „любовь и строгий долг владеют вдруг княжной (Ксеньей), боренье всех страстей в ней к ужасу слиянно“. Однако, сентиментальный Жихарев, резюмируя впечатления от Семеновой за этот период, говорит иное. Называя ее „красавицей, драгоценной жемчужиной театра“ и, соглашаясь с тем, что она „прекрасно и бесподобно“ играла Моину, Антигону и Ксению, он замечает: „Эти роли могла она играть по внушению других: бывали же у нас актрисы, которым по безграмотству их начитывали роли“ (намек на приемы Шаховского). „В ней недостаток образован-

ности“ с одной стороны и „простоты сердца и той душевной теплоты, которую французы понимают под словом *aménité*“ с другой, отчего Жихарев и не „плакал“, глядя на игру Семеновой, как „плакал обыкновенно по милости Яковлева“. И, находя в Семеновой все, чтобы стать одной из величайших актрис своего времени, Жихарев предостерегает ее от увлечения славой, богатством и всем тем, что в эту пору уже окружало ее. (Не было ли в этом отзыве связи с тем холодным приемом, который однажды Семенова оказала Жихареву?).

Третий период в развитии ее творчества начинается с конца 1807 г., когда она сыграла роль Корделии в *Леаре* Гнедича; вскоре же после того появилась у нас знакомая нам *Жорж*, игру которой она восприняла сквозь призму понимания того же Гнедича. По свидетельству современников, Гнедич, услышав *Жорж*, вообразил, что „разгадал тайну настоящей декламации театральной, признал ее необходимым условием успеха на сцене и захотел в этом же направлении образовать Семенову“. Современники оценивали оба влияния. „Семенова славна только вами, — писал позже некто М. Лобанов Гнедичу, — она только тогда восхищала нас и была истинно неподражаема и высока, когда в ней сидели вы; но не стало идола, и мы не слышим умного жреца“. Что же касается влияния *Жорж*, характеристику игры которой мы дали выше, то его не отрицал никто: ни современники, ни

Жорж, ни сама Семенова. Она „день и ночь упражнялась в подражании“ ей. Вспомним аналогичные приемы у поэтов и драматургов, характерные для той эпохи, и мы не найдем в этом ничего предосудительного; кроме того, ясно, что французская классическая трагедия на русской почве требовала и французской классической игры.

Первой ролью этого периода является Аменаида в Танкреде (1809 г.), роль, не удававшаяся по мнению русской публики у Жорж. Один из ярких поклонников Семеновой, услышав ее, пришел в ужас: „Аменаида-то наша вчера на репетиции волком завывала... не узнаем Семеновой: всет... что твоя кликуша“. Шаховской объяснил, что вот уже с неделю, как она учится у Гнедича. „Хотят, чтоб в неделю она была Жорж: заставили ее петь и растягивать стихи... Грустно и жаль, а делать нечего“, закончил покинутый ею руководитель. Публика, однако, была в восторге. Расчет Гнедича в выборе роли был правилен: „Семенова торжествовала, и в публике образовалась партия, которая не только сравнила ее с m-lle Georges, но в роли Аменаиды отдавала ей преимущество“. В ворохе восторженных общих слов мы видим, что Семенова: 1) „растрогала совершенно сердца зрителей“ и 2) великолепно проводила эффектные места своей роли.

Ближайшими затем ролями Семеновой были: Заира (1809), Андромаха (1810), Ариадна (1811), Мeroпа (1811), Клитемнестра (1815) и мн. др. Слава

Семеновой гремела. Что же касается приемов ее игры, то мы находим отзыв Шушерина. По его мнению, „превозносимая игра ее слагалась из трех элементов: первый состоял из незабытых еще вполне приемов, манеры и формы выражения всего того, что игрывала Семенова до появления m-lle Georges, во втором — слышалось неловкое ей подражание в напеве и быстрых переходах от оглушительного крика в шопот и скороговорку, третьим элементом, слышным более других, было чтение самого Гнедича — певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов, чего, однако, он не всегда мог добиться от своей ученицы“. После Танкреда Шушерин со вздохом огорчения сказал: „Ну, дело кончено! Семенова погибла невосвратно, т. е. она дальше не пойдет. Она не получила никакого образования и не так умна, чтобы могла сама выбиться на прямую дорогу. Да и зачем, когда все восхищаются, все в восторге? А что могло бы выйти из нее!“ — мнение, совпадающее с мнением Жихарева.

Как бы то ни было, но Семенова, усвоив приемы Жорж и озарив их своим громадным „нутром“, являвшимся, как и у Яковлева, главным ее качеством, дававшим ей исключительные моменты подъема, полные всевозможных неожиданностей, пользуясь советами и указаниями всех современных знатоков театра и опираясь, наконец, на патриоти-

ческий экстаз — к 1812 году окончательно победила свою соперницу и свой образец, актрису Жорж, которая это, по свидетельству современников, вполне признала: „Я иногда как-то деревеню мои чувства, но m-lle Semenow блистает всюду“.

Превзойдя самое Жорж, Семенова, конечно, легко справилась и с Вальберховой, и с Брянским; что же касается А. Колосовой, то ей она, в сущности, передала свое амплуа.

Вальберхова была актрисой также прекрасной внешности и большого чувства; она получила прекрасное воспитание, но ее нехватало для выражения сильных страстей, почему она и казалась несколько холодной и бесцветной. Она была правоверной ученицей Шаховского и его протеже. Он давал ей роли Семеновой, и одно время театральная публика была разбита на партии, резко враждовавшие и соперничавшие в выражении им своих восторгов. Заметим, что Шаховской при этом признавал превосходство Семеновой. Однако, и Вальберхова не избежала влияния Жорж и также, „играя пьесу в стихах, читала слишком и очень слишком нараспев“. В 1812 г. она оставила сцену и, вернувшись к ней в 1818 г., играла только в комедии, чем собственно и составила себе имя.

Брянский также был правоверным учеником Шаховского. Пушкин о нем написал, что „для комедии недоставало ему веселости так же, как небесного огня для драмы“. Повидимому, вообще это

был актер холодный. Однако, успех его и положение объясняются, во-первых, его прекрасными внешними данными, в особенности же четкой речью и прекрасным голосом. Он был очень трудолюбив и тщательно отделявал свои роли, особенно декламационную их сторону; он был умерен в жесте, избегал традиционных штампованных приемов и один из первых отступил от напевной декламации, что не могло не показаться странным. Во всяком случае, он был человеком со вкусом и благородного тона. Белинский относил его к „ярким звездам классического созвездия“.

Четвертое поколение, наконец, также получило первые наставления у Шаховского. Под его руководством А. Колосова сыграла все свои три дебютные роли: Ксению в *Димитрии Донском*, Моину в *Фингале* и Эсфирь Расина (1818 — 1819 г.); публика приняла ее восторженно: она была молода, красива, образованна, у нее были приятный голос и благородные манеры, но она также страдала „однообразным напевом и резкими выкрикиваниями“ и грассировала. Знатоки театра сразу решили что она „надежда нашей сцены“. Колосову не удовлетворяли „рутинные указания“ Шаховского и с 1819 г. она стала работать под руководством П. А. Катенина, бывшего, по ее собственным словам, „отличным“ декламатором. Переходом к Катенину, конечно, был невероятно оскорблен Шаховской. С этого момента, вплоть до отъезда на год в Париж (1822 г.). Колосова занимала

на сцене амплуа молодых принцесс, при чем Семенова частично продолжала играть свои прежние роли, частично же стала переходить к более пожилым ролям. Особенно памятен спектакль 1824 г., когда в Гамлете, в бенефис В. Каратыгина, они обе играли: Семенова Гертруду, а Колосова Офелию. Вернувшись в 1823 г. из-за границы, Колосова перешла преимущественно к ролям комедийным.

Обратимся, наконец, к В. Каратыгину. В ранней юности он также был учеником Шаховского, но с 1818 г. им стал руководить тот же Катенин, считавшийся создателем этого замечательного актера. Однако, из писем Катенина видно, что в дни его ссылки, Каратыгин стал работать под руководством Семеновой. Когда, просидев в крепости за „недостаточное уважение“ к директору, Каратыгин выступил в Сиде, публика приняла его восторженнее обыкновенного, Гнедич аплодировал усиленнее других. Катенин сразу понял, что это „не так невинно, как кажется: я подозреваю, что его хотят перетянуть в ученики декламации у этого Тальмы, но я надеюсь, что он слишком благороден и умен, чтобы на эти вещи согласиться“, писал Катенин 26 февраля 1823 г. Подозрения Катенина оправдались. В 1823 г. появилась статья, в которой говорилось о том, что Каратыгин пал в своем искусстве до того, что его нельзя и узнать и что он, повидимому, стал подражать Семеновой. „Я не согласен“, писал Р. (Розинг), „с мнением некоторых театральных судей,

будто Каратыгину нельзя учиться у Семеновой, потому только, что он актер, а она актриса... Семенова есть образец каждому молодому трагическому артисту". Прочитав статью, Катенин писал 9 марта Бахтину: „Любопытен я знать, в последней рецензии Вашей молвили ли Вы об услуге моей театру обучением Каратыгина, это бы весьма хорошо. Представьте, что бездельник Розинг напечатал в Благонамеренном (1823, ч. 21, № 23, стр. 229), что Каратыгин, не имея хорошего наставника, ежедневно портился до роли Пирра, которая была *pes plus ultra* дурною, но потом (сиречь с моего отъезда) отменно поправился, что он подражает Семеновой и должен непременно у нее (сиречь у Гнедича) брать уроки. Я писал в Петербург об этом бесстыдстве и прошу Вас настоятельно растолковать Каратыгину, что мне это крайне обидно, что я горжусь его дарованием и что ему почти неблагородно в этом случае молчать. Я не молчал, когда Соц и Я. Толстой при дебютах на него нападали („Сын Отеч.“, ч. 62; № 23, 24, 26; ч. 63, № 27, 28), я почти за него сослан (Катенин был сослан за демонстрацию против ученицы Семеновой — Азаревичевой, которой она прочила заменить уехавшую за границу Колосову: шла Поликсена Озерова, и публика усиленно аплодировала игравшему впервые роль Пирра Каратыгину, на что Семенова вывела на вызовы Азаревичеву, „безмолвно“ объясняя публике „что слава этого приема должна относиться к ее ученице“);

должно ли стоять ему объявить, что он обязан своим театральным образованием человеку, им уважаемому, что он старается играть по тем же правилам, которые уже прежде удостоились одобрения публики, и что он, отдавая всю справедливость Семеновой, с роду не брал у нее уроков“ (Чебышев. Письма Катенина к Бахтину). Каратыгин в развитии своего творчества пережил несколько фаз и первой из них является интересующая нас классическая. Он переиграл весь современный ему оригинальный и переводный репертуар, сразу заняв первое место. С ним произошло то же, что и с некоторыми из его партнеров: от него публика приходила в неистовый восторг, но в печати мнения раскололись. Из полемики, в которой участвовали лучшие знатоки своего времени, ясно, что Каратыгин для многих был еще лишь многообещающей загадкой. Критики побаивались, не вскружит ли успех ему голову. Данные его были несомненны, но в то время, как одни находили, что декламация его „самая лучшая из слышанных в русской трагедии, что его игра жива, натуральна и глубоко продумана“ (Жандр), другие находили, что именно декламация его оставляет желать лучшего, ибо он останавливался после каждого стиха (делал законную ритмическую цезуру) и пр. Дело здесь было, конечно, в том, что в это время происходила переоценка принципов декламации. (Подробно см. нашу работу „Театр в эпоху отеч. войны“, а также статьи о Яковлеве — Рус. Арх. 1894, Семе-

новой — Ист. Вестн. 1886 и семье Каратыгиных — Ежег. Импер. театров 1903—1904 и мн. др.).

К Каратыгину мы еще вернемся в следующей главе, здесь же укажем, что это был актер блестящей формы и огромного трудолюбия.

6. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Чтобы представить себе наш классический спектакль возможно полнее, необходимо, познакомившись с искусством актера, перейти к тому, что выше мы называли вещественным оформлением (см. Озаровского „Храм Талии и Мельпомены“ — Стар. Годы. 1908. VII—IX).

Начнем с театральных зданий, которые своим масштабом определяли масштаб постановки в целом. Театры в ту пору, вообще, были разных размеров, однако, театры небольшие с соответственно скромной сценической площадкой были делом случайным. Да и в таких интересующие нас пьесы не давались: там шли комедии, водевили, комические оперы. Трагедия русская давалась в том же театре, где шли оперно-балетные постановки, т.-е. в театрах больших размеров. В Петербурге это были театры: Большой (сгорел в 1811 г. и выстроен вновь в 1818 г.) и Эрмитажный. И, если мы заглянем в современную театральную литературу, то увидим, что грандиозность считалась неотъемлемым качеством правильно устроенного театра. „Театр должен вмещать в себе

торжества самые великолепнейшие“. „Великолепие нужно для зрелища, но чтобы оно всегда служило к какому-нибудь разительному положению и колебало бы умы. Должно стараться пленить в одно время глаза, уши, сердце; хотя и будут критиковать, но со слезами на глазах“. Правда, все понимали, что в основе лежат „превосходные мысли и чувства“, но полагали, что они поразят тем сильнее, чем великолепнее будут обставлены. Эти суждения, конечно, восходят еще ко второй половине XVIII в.; ими пользовались и в начале XIX в. Знакомясь с устройством лучших театров того времени по сохранившимся иллюстративным материалам, мы видим, что суждения эти оправдывались на деле целиком.

Сценическая площадка, применительно к грандиозным постановкам и соответственно большим размерам здания, была обширных размеров и делалась наклонной. Наверху имелись колосники. В полу сцены имелся люк, обыкновенно в определенном месте. Машинные приспособления, соответственно общему состоянию техники, были простыми, сводились к системе блоков, но сочетание их позволяло достигать изумительных результатов. Мы знаем, что уже и в школьном театре и в оперно-балетных придворных постановках машинное искусство было на большой высоте. В начале же XIX века, особенно в балете, были в моде всевозможные полеты, появления, исчезновения, провалы и пр. Одной молодой балетной артистке (Даниловой) полет даже стоил жизни; не

даром по поводу полетов современные писатели высказывались с опаской. Примитивными по устройству, но разнообразными по назначению были машины, долженствовавшие воспроизводить дождь, гром, ветер и пр.: это были ящики, в которых пересыпались камни, песок и т. п. Для характеристики машинных изощрений сошлемся на постановку оперы „Душенька“. Как и в операх XVIII века, здесь персонажи часто спускались с неба. То это был купидон, несомый снами, то храм Венеры с богиней, то золотая колесница с лебедями. То облака спускались, и на них ряд действующих лиц возносился на небеса, причем на облаках исполнялись танцы, то Юпитер появлялся на орле в воздухе и т. д. Но вот, под конец, при словах „Зри щастие весь свет прекрасной сей четы“ — „зрелище, зачиная от задней завесы, с половины вышины своей переменяется и представляет Олимп. По большей части изображены токмо одни облака, лишь в великой отдаленности усматривают Юпитеров чертог. Свет, царствующий в верхней половине зрелища, изображающий Олимп, должен быть гораздо ярче и блистательнее света, освещающего нижнюю часть зрелища. На Олимпе расположены боги в соответствующих костюмах с непременно своими атрибутами“.

Суфлерская будка уже была на рампе, от суфлерской будки шел сигнал плотникам на занавес: это была простая веревка или проволока с молоточками на конце. Повестка плотнику называлась „слон-

кой". В более простых театрах, где суфлер имел в будке две свечи, сигнал подавался постепенным погашением одной, затем другой из них, после чего занавес спускался.

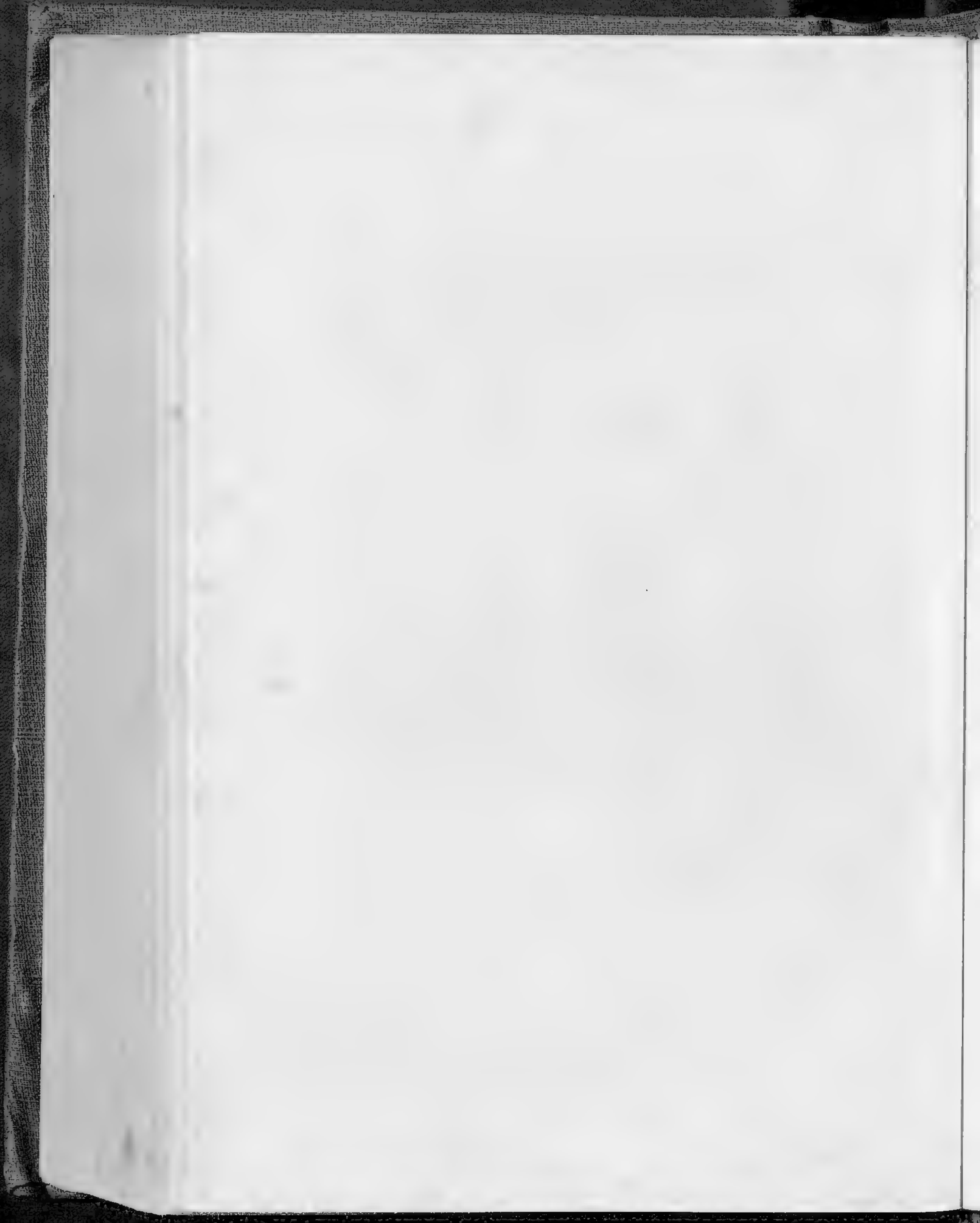
Освещалась сцена маслом, помощью так называемых карсельских ламп. На сцене имелись и софиты и рампа. Спуская рампу в подпол или прикрывая ее особым подвижным деревянным щитком, достигали затемнения сцены. Задергивая рампу цветной тафтой, достигали изменения цвета освещения.

Занавес был подъемный, и всегда изображал какое-нибудь приличествующее „важному значению театра“ событие или картину мифологического аллегорического содержания. Обычно это бывали музы: Мельпомена, Талия, Терпсихора с жертвенниками, фимиамом, масками и пр. приличествовавшими атрибутами. При возобновлении Большого театра в Петербурге в 1818 г. Каноппи изобразил на занавесе Нарвские ворота, сооруженные, как известно, в честь возвратившихся из Парижа российских войск.

Декорации, по современным понятиям, были двух родов: „необходимые“ и „служащие к великолепию“. Им приписывалось громадное значение, ибо, независимо от того, насколько ровна по качеству игра актеров, они качественно не меняются и продолжают „очаровывать“ зрителя. Но „нечистые и обветшалые“ декорации — отвратительны. Очень нравились частые перемены, и одно, что досаждало зрителю — это свистки, по которым декорации менялись.



СПЕКТАКЛЬ ПРИ УЧАСТИИ КРЕПОСТНОЙ АКТРИСЫ 1854 г.
XLII



Декорации в трагедии были из числа „служащих к великолепию“, хотя в то же время и необходимых. Система была кулисная, размер сцены, на которой сегодня давалась трагедия, а завтра опера или балет, определял размер завесы и кулис. Мы имеем ряд указаний, что декорации к трагедиям писались такими крупными мастерами, как Гонзаго и Каноппи, и приходится только жалеть, что до нас дошло очень мало их эскизов (см. Старые Годы, 1911. VII—VIII, альбом Моск. Историч. Музея). Это были блестящие рисовальщики, прекрасно знавшие театр, строгий классический стиль декораций вполне отвечал стилю трагедий; очень интересна игра на резких светотенях. О декорациях мы можем отчасти судить также на основании ряда дошедших до нас иллюстраций к трагедиям Озерова работы И. Иванова. Находящийся в отделе Rossica Гос. Публичн. Библиотеки экземпляр Фингала раскрашен акварелью от руки — перед нами яркие, сочные тона. Эти рисунки могут дать повод предположить, что в ту пору применялись и пратикабли, однако, скорее это не более как живописная традиция, ибо, как известно, сцена той поры, по примеру трагической сцены Франции XVIII в., обставлялась и мебелью до нельзя скудно: обычно всю трагедию актеры проводили на ногах.

Вопрос о театральном костюме разрешается вполне рядом дошедших до нас изображений актеров и актрис в ролях (Яковлев, Семенова, Колосова, Кара-

тыгин и др.); кроме того очень показательны иллюстрации Иванова. На основании всего этого материала ясно, что костюмы в иностранных и античных пьесах были точно заимствуемы у театра французского, где костюм к этому времени был реформирован Тальма. Характерно при том, что, как в XVIII веке все костюмы всех времен и народов стилизовались *à la française*, интересующий нас костюм стилизовался *à l'antiquité* — стоит взглянуть на иллюстрации к *Фингалу*. В общем же античный костюм был исторически верен, хотя и значительно идеализирован. Постановки античных пьес на б. императорской сцене сохранили этот стиль костюмов вплоть до наших дней. Подобную же идеализацию исторических костюмов мы видим и в русских пьесах (напр. в „Димитрии Донском“); это был единственный костюм, созданный нами без непосредственной помощи французского театра, где его просто напросто тогда не знали; однако, как видно по иллюстрациям Иванова, стилистически он гармонировал с прочими; этот костюм до сих пор мы видим в неподновленных оперных и балетных постановках.

Чтобы исчерпать вопрос о спектакле нашей классической трагедии, необходимо еще коснуться вопроса о применении в нем музыки. Как известно, античная трагедия пользовалась пляской, пением, речитативной и говорной декламацией. Что кроме говорного метода декламации, русская классическая трагедия пользовалась речитативным, мы уже знаем

(влияние Гнедича, Жорж и пр.). В дальнейшем же, трагедии следует разделить на две группы. Первая не имела вокальных номеров и „хора“, вторая пользовалась, по образу античной, „хорами“, имевшими, впрочем, совершенно реальное сценическое оправдание — хор жрецов, хор девушек и пр.; хоры эти были, вообще, четырехголосыми и исполнялись певчески под аккомпанемент оркестра; хоры, однако, не плясали. Нам известен всего лишь один единственный случай применения пляски в трагедии: *pas de trois* в Фингале под оркестр (исполняла Колосова — мать) (Нотная библиотека Ак. театров, № 1134) и один единственный случай сольного пения: в Фингале же пел бард Уллин под оркестр — называлось это „мелодрамой“. Кроме того, трагедии всегда предшествовала увертюра, а по окончании каждого из актов, оркестр играл специально написанные „антракты“. Музыку писали к Эдипу в Афинах Озерова Кауз (Кавос), к Фингалу — О. Козловский, к Поликсене — А. Титов „amateur“, к Деборе и царю Эдипу Шаховского — Козловский и к Ироду и Мариамне Державина — Давидов (Нотная библиотека Ак. театров).

7. Л Ю Б И Т Е Л Ь С К И Й Т Е А Т Р

Наряду с театром профессиональным развивался и театр рецептивный — любительский: в столице — при дворе и среди крупного дворянства, а также

в провинции — среди местного дворянства и чиновничества (подробно см. у Дризена „Материалы к истории русского театра“).

Целью его было развлечение, а так как оно было мыслимо только в кругу общающихся между собою лиц, то любительский театр сразу же и приобрел характер театра интимного. Начало любительскому театру было положено придворными кругами, и первое время участие членов царского дома было в центре подобных затей, но за придворными спектаклями стали устраиваться великосветские — у нашей столичной знати, а также в кругах столичного дворянства. Затем любительские спектакли перебросились и в провинцию, где на первых порах группировались вокруг „высокоторжественных“ событий и устраивались наместниками и губернаторами, а по мере возвышения роли буржуазии перешли и к ней, попрежнему нося характер праздничного полезного увеселения.

Репертуаром для любительских спектаклей редко служили доморощенные произведения. Чаще всего это были русские оригинальные или переводные, а также иностранные пьесы, шедшие на сценах придворных театров; любители играли пьесы всевозможных жанров: комические оперы, балеты, трагедии, драмы, комедии и пр., хотя в иных случаях тот или другой жанр и брал перевес над остальными; так, например, Храповицкий и Кокошкин со своими друзьями играли, обычно, одни трагедии.

Руководителями и техническими организаторами любительского театра в столице были, большею частью, видные профессиональные актеры. Так мы знаем, что одним из учителей декламации большинства столичного дворянства был Офрен. Балетное искусство также преподавалось придворными балетмейстерами и лучшими из балетных артистов (Гранже и др.). В провинции приходилось довольствоваться более скромными руководителями. Не реже того общее руководство спектаклем принадлежало не профессионалам-актерам, а авторам, или просто самим любителям; в последнем случае участие в организации спектакля принимала вся семья, весь дом — „со чады и домочадцы“.

По отзывам современников, иные любители были прекрасными актерами, или, по крайней мере, декламаторами (в трагедии это почти исчерпывало вопрос); сюда относятся, например, Катенин, будущий директор императорских театров Кокошкин, соперничавший даже с Мочаловым, Храповицкий и др.; однако, в общем, любители играли более чем средне.

Сценой служили чаще всего разборные сооружения, устраивавшиеся в одной из больших зал, но в иных случаях сооружались и специальные театры; строителями бывали лучшие архитекторы. Так было и в столицах, и в провинциальных городах, и в поместьях. Чем подобные спектакли могли гордиться — это богатством вещественного оформления. Материал на изготовление костюмов шел

наилучший, участницы и участники украшали себя как только могли, иногда даже пускались в ход царские бриллианты. Своим богатством обращают на себя внимание любительские спектакли у графа Шереметева 1765 и 1766 гг.

Как видно, любительский театр не имел индивидуального художественного лица и заимствовал формы у театра профессионального, но это еще не значит, что он не имел значения исторического, которое состояло в том, что он: 1) способствовал развитию театральных вкусов и любви к театру, 2) подчас выдвигал актеров для театра профессионального и 3) даже порой полагал ему основание, ибо к категории любительских спектаклей, в сущности, следует отнести театральные забавы, имевшие место буквально во всех учебных заведениях того времени. А эти развлечения, как мы знаем, привели в Петербурге (Шляхетный Корпус) и в Москве (Университет) к основанию постоянного театра. То же случилось и в Казани. Спектакли Нежинского Лицея памятны тем, что в них принимали участие Гоголь и Кукольник. Гоголь, при этом, обращал на себя внимание естественностью своего исполнения, в то время как Кукольник держался приемов декламации трагической.

Точно также любительские спектакли, устраивавшиеся в губернских городах, сплошь да рядом полагали начало театрам профессиональным. Так было в Воронеже, Астрахани, Калуге, Саратове,

Рязани, Вятке, даже Иркутске и пр. Начался любительский дворянский театр, собственно, при Елизавете, и процветал, в особенности, при Екатерине II и Александре I.

На рубеже XVIII и XIX вв. любительские театры в обеих столицах расплодились до того, что вызывали специальные царские указы и брались на учет; наконец, при Николае I спектакли „благородных“ стали сходить на-нет.

Говоря о любительском театре нашего дворянства, нельзя не указать еще на одну форму любительства, на этот раз „вынужденного“. Ее усиленно насаждали дворяне у себя в поместьях, нередко перебрасывали в губернские города и столицы. Речь идет о театре крепостном.

8. КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР

Мы уже указывали вкратце те причины, которые вызвали отлив дворянства в свои поместья и в провинцию. В своей деревне помещик был полновластным хозяином, почти царем в небольшом царстве, был „первым“. Но, разбредясь по деревням, помещики, понятно, приняли все меры к тому, чтобы их вотчины были поистине похожи на маленькие государства, хотя бы в том внешнем смысле, с которым они познакомились в столице. Помещики окружили себя целым штатом дворни, не всегда необходимой, но, в большинстве случаев, просто

украшавшей их „двор“, стали соперничать между собою блеском своего „двора“, подобно тому, как это происходило между европейскими державными дворами. Это стремление к пышности и соперничество ею приняло положительно эпидемический характер и разорило не мало дворян. Одним из изысканнейших видов пышности был театр, и помещики стали его культивировать со всем возможным азартом (см. Н. Евреинов. Ежег. импер. театров—за 1911 г. и отдельно за 1925).

Вместе с тем, для вотчинного хозяйства весьма характерно то, что вотчины производили все, в чем у их хозяев только была нужда: и носильное платье, и белье, и другие вещи домашнего обихода, и орудия для обработки земли, и т. д. Поэтому и театр дворянство решило образовать также силами своего вотчинного хозяйства; так создался крестьянский крепостной театр. Далеко не многие помещики имели средства приглашать крепостному театральному штату в помощь профессионалов — русских или иностранных — и потому, сплошь да рядом, дело вели они сами, пересаживая на местную почву все то, с чем познакомились в столице.

Обойтись собственными силами было трудно по многим причинам. Раньше всего необходимо было приспособить крестьян к новому и совершенно неожиданному и чуждому для них делу. Действительно: судомойки, коровницы, конюхи и пастухи снимались с привычной для них работы

и должны были изображать на сцене богов, королей, графов и князей. Для этого нужно было хотя бы уметь читать, надо было понимать свои роли и хотя бы элементарно разбираться в их психологической структуре. Ведь если современники видели недостаток образования у Семеновой, то что же можно было сказать о провинциальной деревенской коровнице. Но, кроме того, нужны были и специальные сценические навыки. Ведь эта коровница должна была играть Дидону или плясать в балетах. Шаховской несколько не сгушал красок, говоря в „Полубарских затеях“, что на всю труппу бывал единственный грамотный человек, который потому и должен был садиться в суфлерскую будку. Обучение грамоте, подчас, сводилось только к обучению чтению, ибо знание письма могло приводить к любовным перепискам, а это считалось предосудительным (конечно, только потому, что адресатом мог быть не сам владелец-помещик). Безграмотных приходилось виршам с голосу учить „недели по четыре“. Текст заставляли произносить с выражением, руководясь знаками препинания. Несмотря на всю, казалось бы, очевидную трудность, сценическое искусство чаще всего преподавали сами помещики, посвящавшие этому весь свой обильный досуг. Иногда для этого нанимали какого-нибудь попадавшегося под руку провинциального актера или лицо, бывавшее в столицах. Громадное затруднение вызывало исполнение ролей царей, придвор-

ных и светских людей; чтобы помочь беде, крепостных актрис отправляли поочередно дежурить к помещице, а в иных случаях, допускали и на балы. Такое вынужденное приобщение к дворянской культуре, конечно, ограничивалось чисто внешними чертами и за малейшую провинность актеров попрежнему драли розгами или отправляли на скотный двор. Только в очень редких случаях для актеров устраивалась целая театральная школа. Наконец, наиболее состоятельные помещики отдавали своих людей в обучение таким актерам, как Дмитриевской, Сандунов, Шушерин и др. Лучших из них иногда даже возили в столицу смотреть профессионалов, и известен случай, когда один помещик возил свою актрису за границу и показывал ей Тальму и Марс.

Крепостной театр знал все виды сценического искусства: драму всех видов, оперу, балет, цирк, хоровое пение и инструментальную музыку, при чем специализация крепостного определялась, в том или другом случае, конечно, только вкусами помещика. Иногда в качестве драматургов и композиторов выступали свои же крепостные, но в подавляющем количестве случаев репертуар крепостного театра повторял репертуар театров столичных, придворных.

Для образца процитируем здесь одну из сохранившихся афиш крепостного театра средней руки.

1828.

АФИША.

СЕГО 18 11-го МАЯ 28 ГОДУ
В СУРЬЯНИНЕ БОЛХОВСКОГО УЕЗДУ
СЕГО ЧИСЛА

опосля обеду по особливому сказу крепосными людьми прапор-
щика Алексея Денисовича, совместно с крепостными брата ево
Маера Петра Денисовича при участии духовного хора Александры
Денисовны Юрасовских на домовом театре Сурьянинском

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТ:

„РАЗБОЙНИКИ СРЕДИЗЕМНОГО МОРЯ“

или

„БЛАГОДЕТЕЛЬНЫЙ АЛЖИРЕЦ“

большой пантомимный балет в 3-х действиях, соч. Г. Глушков-
ского, с сражениями, маршами и великолепным спектаклем.

Сия пьеса имеет роли исполненные отменною приятностью
и полным удовольствием, почему на Санкт-Петербургских и москов-
ских театрах часто играна и завсегда благосклонно публикою
принимается была. Особливо хороши декорации, наружная часть
замка Бей, пожар и селения. Музыка г. Шольца, в коей Васильев,
бывший крепостной графа Каменского, играть будет на скрипке
соло соч. Шольца; танцовать будут (вершить пляски, именуемые
антраша) в балете: Антонов Васька, Хромина Васютка и Зго-
рича Дунька втроем (pas de trois), Картавая Аниска соло,
Антонов Васька, Родин Филька, Згорин Захарка и Демин Ванька
вчетвером (pas de quatre), Згорин Захарка, Петров Сидорка,
Хромин Картушка втроем (pas de trois), Хромина Васютка и
Згорина Дунька вдвоем (pas de deux).

ЗА СИМ ДАНО БУДЕТ:

„ЯРМАРКА В БЕРДИЧЕВЕ“

или

„ЗАВЕРБОВАННЫЙ ЖИД“.

Препотешной разнохарактерной, комической пантомимной дивертисман, с принадлежащими к оному разными танцами, ариями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками

ЗА СИМ

крепостной Петра Денисовича Юрасовского Тришка Барков на глазах у всех проделает следующие удивительные штуки:

В дудку, пустым ртом соловьем засвищет, заиграет быстро на свирели, забрешет по-собачьи, кошкой замяучит, медведем заревет, коровой и телком замычит, курицей закудахчет, петухом запоеет и заквохчет, как ребенок заплачет, как подшибленная собака завизжит, голодным волком завоет, словно голубь заворкует и совою кричать приметца. Две дудки в рот положит, и на них сразу играть будет, тарелкою на палке, а сею последнею уставя в свой нос, крутить будет, из зубов шляпу вверх подкинет и сразу без рук на голову наденет, палкой артикулы делать будет быстро мажор, палку на палке держать будет и прочее сему подобное проделает. В заключение горящую паклю голым ртом есть приметца и при сем ужасном фокусе не только рта не испортит, в чем любопытный опосля убедитца легко может, но и грустного вида не выкажет.

За сим расскажет несколько прекурьезных рассказов из разных сочинений, наполненных отменными выдержками,

А В ЗАКЛЮЧЕНИЕ ВСЕВО:

духовный хор крепостных людей Александры Денисовны Юрасовской исполнит несколько партикулярных песен и припевов.

ЗА СИМ

уважаемые гости с фамилиями своими почтительно просят
к ужину в сат в конце липовой алеи, туды, где в своем месте
стоит аранжирея.

Алексей Денисович Юрасовский.

Маер Петр Денисович Юрасовский

11 мая 1828 г.

Говорить о каком бы то ни было художественном стиле крепостного театра, стиле вообще, а тем более едином, не приходится. Поскольку же театр достигал степени художественности у очень немногих из помещиков, стиль его был целиком рецептивным, заимствованным и, следовательно, индивидуального художественного значения не имел. Сами актеры — крепостные крестьяне — представляли собою целину, совершенно не тронутую городской культурой, и прививка ее именно с этого конца, естественно, не могла быть сколько-нибудь рациональной. Мало рациональны были и педагогические приемы. Но и они были крайне разнообразны и определялись в различных случаях индивидуальностью помещика, его ближних и специалистов-педагогов. Там, где вколачивал художественные навыки сам невежественный самодур-помещик, чередуя театральные упражнения с гаремными, результаты могли быть одни; там же, где нанимались в преподаватели лучшие современные актеры, как мы это видим, например, у Шереметева, результаты должны были быть другие. Но если и в трагическом классическом театре, благо-

даря соприсутствию нескольких поколений актеров — поколений не только в возрастном, но и в художественно-стилистическом смысле — мы сумели найти стилистические расхождения, то здесь стилистическая мешанина была тем очевиднее.

На основании отзывов современников об игре актеров крепостных еще труднее, чем на основании отзывов об игре актеров профессиональных, получить подлинное представление о качестве, а тем более о стиле исполнения.

Ниже мы увидим, что в начале XIX века крепостные актеры целыми труппами, целыми десятками приобретались в казну для пополнения состава трупп императорских театров.

Что же касается качественной оценки, то мы имеем отзывы самые разноречивые. Бывали актеры, которые не шли дальше назойливого кривляния, крика, размахивания руками и пр. Бывали актрисы, о которых говорили, что они играют „несравненно лучше многих вольных артистов“, которые посещают „лучшие общества“, таких-де не видывали и на „оперической сцене Московского театра“, они „пленяли благородным видом, искусной игрой, верным движением членов с выражением речей“, умением играть светских женщин, они были бы „украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы“ и т. д., и т. д. К числу лучших трупп следует отнести труппы Шереметева в Кускове и Останкине, Н. Г. Шаховского в Нижнем-Ногороде, некоего Ш.

в Будах в Малороссии и др. Из числа крепостных актеров вышли такие артисты, как Щепкин, Семенова, Мочалов и многие другие. Штат крепостных театров иногда доходил до 250 человек (труппа Шереметева).

Однако, если мы должны отказать крепостному театру в его художественном значении, то не можем не признать за ним громадной исторической роли; эта последняя заключается в том, что 1) он дал профессиональному русскому театру громадное число актеров, которые, наводя наши образцовые, лучшие по тому времени, императорские театры, тем самым выковывали стиль русской игры и 2) положил основание многим провинциальным профессиональным театрам.

Крепостной театр бытовым укладом своих актеров ярчайшим образом иллюстрирует все ужасы крепостного состояния.

9. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КРЕПОСТНОГО СПЕКТАКЛЯ

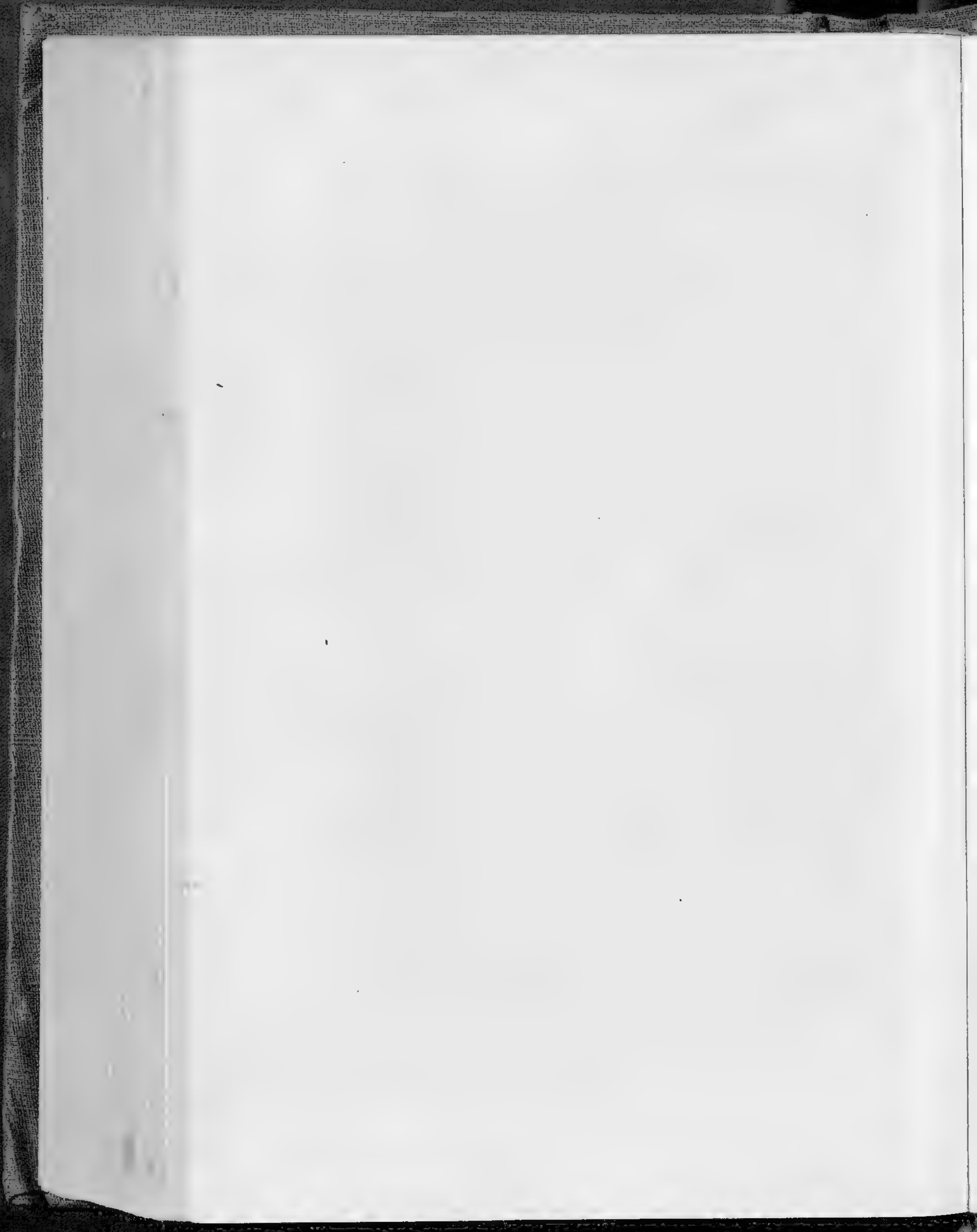
Перейдем теперь к вещественной стороне крепостного спектакля. Остановимся сперва на зданиях. Здесь мы увидим колебания огромной амплитуды. С одной стороны—перед нами спектакли в деревянных манежах, отводимых под театр лишь на время, или специальные одноэтажные деревянные постройки. Лож нет. В первых рядах стоят кресла и перед иными из них столики, а дальше просто лавки, обитые

красным бархатом (театр Отлетаева). С другой стороны, здания тоже деревянные, мрачные и неуклюжие, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы. В занавесе две огромные засаленные дыры, в которые в антрактах глазели актеры на публику. Освещалась только сцена, и потому, чтобы в зрительном зале не „играть в жмурки“, приходилось привозить с собою свечи и даже лампы (театр Шаховского в Нижнем). И, в противоположность им, например—такие великолепные здания, как театры у Юсупова в Архангельском или у Шереметева в Кускове и Останкине. „Чем-то сказочным“ казалась „обширная зала, освещенная люстрой и множеством кенкетов, окаймленная тройным поясом лож, уставленная рядами кресел и замкнутая каким-то ландшафтом“, написанным на занавесе. „В среднем поясе, прямо против этой живописной стены, выделялась большая ложа, драпированная зеленым бархатом, над которой возвышался щит с княжеским гербом“ (театр Юсупова). Шереметевский театр был самым лучшим из них; он не уступал петербургским придворным и превосходил Московский Петровский театр Медокса. В нем были три яруса лож и партер, и объемом он был не меньше Московского Малого театра, но удобством, вкусом, изяществом и богатством отделки превышал его. Построен он был по



ЗА КУЛИСАМИ КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

XLIII



плану архитектора Валли, а разукрашен по эскизам Гонзаго. У Шереметева же был прекрасный театр под открытым небом — „Воздушный театр“ (см. Шереметевский музей в Ленинграде).

Надо иметь в виду, что здания, как впрочем и вся вещественная, зрелищная сторона крепостного театра, определялись следующими двумя условиями: 1) богатством помещика и 2) составом публики, на которую театр был рассчитан.

Декорации в одних случаях писались своим местным крепостным художником-мазилой, в других случаях, как например у Каменского в Орле, у Позднякова в Москве, у Шереметева, в Будах у Ш., в Шклове у Зорича и т. д., декорации ослепляли своим великолепием. Известно, например, что Шереметев для своего театра пользовался эскизами парижских декораций и костюмов, присылавшимися ему специальным агентом, Позднякову писал декорации известный живописец Скотти и т. д. В Шереметевском театре было 8 занавесей, 194 декорации, 52 кулисы, 68 разных мелких декоративных аксессуаров; не меньше их было у Шаховского. Такие театры щеголяли и машинным искусством. Декорации менялись иногда до 70 раз во время одного представления (у Зорича в Шклове). Вот как, например, был декорирован балет „Венера и Адонис“ в Будах: „В последней сцене Купидон силою всемогущей стрелы своей превращает дикий лес в великолепный храм, с огненною на фронте надписью: Добродетели

и Чести (спектакль давался по поводу приезда генерал-губернатора Куракина); во внутренности его возвышался жертвенник с пылающим сердцем перед вензелевым именем гостя; позади его была транспарантная картина, которая изображала парящую славу и имеющую, по обыкновению, в одной руке трубу, а в другой свиток с его же вензелем, богиню правосудия с весами и ландкартой Малороссии, внизу группу гениев, держащих свиток с сими словами: Каждому отдает свое“ и т. д.

В противоположность такой пышности бывало и нарядное убожество, наподобие следующего: „Андрюшку-поваренка сверху на веревках спустят, бога Феба он представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вокруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натканы в роде сияния. С Андрюшкой девять девок бывало на веревках спустят, напудрены все, в белых робронах, у каждой в руках нужная вещь: у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба“ (театр Грузинского в симбирской губ.).

С костюмами дело обстояло так же. У Шереметева костюмы делались по заграничным рисункам и блистали качеством материй — здесь были и парча, и бархат, и пр., а у какого-нибудь захудалого помещика одной из отдаленных губерний мастерили костюмы из китайки, коломянки да крашенины. И самое

портняжное искусство было, конечно, не всюду одинаковым. До нас дошли подробные описи инвентаря театров Шереметева и Шаховского. У первого из них было 17 больших сундуков костюмов, да кроме того обуви и бутафорских вещей 76 сундуков, ящиков и картонов. У Шаховского мебели и утвари—350 шт., оружия 133 штуки, обуви 47 пар, головных уборов 271 шт. и соответствующее число костюмов. Постановка „Калифа Багдадского“ стоила Каменскому 30,000 руб.

Вообще, необходимо иметь в виду, что как и профессиональный театр в ту пору качественно совершенствовался по мере приближения к столице, так и любительский и крепостной были тем лучше, чем состоятельнее были заинтересованные лица; царская фамилия, столичная знать, крупное, среднее, мелкое дворянство — все они имели театр, отвечавший их общему достатку.

10. ПАДЕНИЕ КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

Как бы то ни было, но содержание крепостного театра требовало и досуга, и средств немалых. Крепостной театр, как и все крепостное, т.-е. замкнутое, вотчинное, построенное на эксплуатации бесплатных рабочих рук хозяйство, мог иметь место только при определенной экономической ситуации.

Развивавшаяся система торгового и промышленного капитала должна была нанести удар и системе

вотчинной экономики. Вотчина должна была начать перестраиваться в „предприятие“ торговое, производящее и обрабатывающее. Началось все с простейшего: с торговли сырьем — хлебом, лесом, пенькой и пр. Но уже во второй половине XVIII ст. начинается усиленная забота о развитии промыслов, о создании „системы домашнего производства“ (Болотов), зарождаются фабрики, мануфактуры, создается особое „Вольно-Экономическое Общество“, которое начинает изыскивать пути к интенсификации вотчинного хозяйства. Быстрым темпом идет экономическое разложение феодальной деревни.

Лозунгом помещика перестает быть обслуживание своих личных прихотей, становится необходимым усилить производительность поместья. С ростом денежного хозяйства помещик начинает производить на рынок. Что же при этих условиях могло стать с крепостным театром? Одно из двух: он должен был или отмирать, как непосильная роскошь, или переходить на новые экономические рельсы, т.-е. превращаться в доходное предприятие.

О тех случаях, когда крепостной театр просто-напросто отмирал за недостатком средств у владельца, говорить неинтересно. Интересен для нас второй путь. Он, в свою очередь, знает несколько вариантов: помещики 1) просто-напросто торговали своими актерами, 2) отдавали актеров в наймы и 3) взимали с публики плату за вход в театр.

Торговля крепостными — явление обычное для этой системы хозяйства. Крепостные, знавшие какое-либо мастерство, а в особенности художество, ценились сравнительно выше рядовых крепостных рабочих рук. Крепостные актеры и музыканты продавались либо порознь, а иногда и труппами. Помещики покупали и обменивали друг у друга актеров и музыкантов. Так, орловская помещица Черткова продала Юрасовскому в 1805 г. 44-х музыкантов с семействами, всего 98 человек, за 37.000 р. ассигнациями; Каменский выменял актера с актрисой и ребенком за деревню в 250 душ; рязанский помещик Маслов ценил своего актера Сибирякова в 10.000 р. За такую же сумму был выкуплен в 1818 г. М. С. Щепкин. В начале XIX века Дирекция императорских театров охотно приобретала целые труппы: Столыпинскую труппу в 70 чел. актеров и музыкантов с их детьми за 32.000 р. (он просил 42.000), Бахметевскую в 30 чел. за 30.000 р., Ржевскую в 21 чел. также по 1.000 р. за „штуку“. Иногда покупала Дирекция в рассрочку. В иных случаях владельцы отдавали своих крепостных внаймы в Дирекцию, иногда даже дарили (Нарышкин, Головкина, Зорич). Этот прием неминуемо влек за собою ликвидацию театра, расстававшегося с труппой.

Превращение театра в доходное предприятие могло иметь место, несомненно, только в городах или в ярмарочных центрах и, обычно, полагало основание в дальнейшем профессиональному пред-

принимательскому театру (Казань, Нижний Новгород, Пенза, Орел и др.). В Пензе было целых три крепостных театра. Один играл даром, другой — платный, посещался людьми „лучшего тона“ и третий, тоже платный, привлекал зрителей „не из самого высшего состояния“. Особенно широко было поставлено дело у Шаховских в Нижнем Новгороде. Старший брат содержал актеров для своей забавы, меньшей — для прибыли. Зимой труппа играла в городе, а летом на Макарьевской ярмарке. Здесь и там публика посещала театр очень охотно, театр всегда бывал полон и гремел от рукоплесканий; о богатстве театрального инвентаря у Шаховского мы уже говорили выше. В Орле самодур Каменский увешивал себя орденами и в таком виде самолично садился в кассу продавать билеты, что не могло не вызывать насмешек и шуток со стороны дворян-соседей, и что, конечно, не спасло его от разорения.

Упомянем, наконец, и такие любопытные случаи, когда труппы по мере возможности добровольно содержали на свой скромный заработок разорившихся помещиков...

Когда, в середине XIX века, стало ясным, что ни одно из предприятий помещиков не может довольствоваться трудом бесплатных крепостных рабочих рук, и, в целях сохранения хозяйства, необходимо переходить на платный, наемный свободный труд, — то же обнаружилось и в крепостном доходном театре. Так был изжит и крепостной театр, кото-

рый во многих провинциальных городах превратился в частный предпринимательский.

11. М А С О Н С Т В О

Для русского дворянства XVIII века чрезвычайно характерно увлечение масонством, перекинувшееся в Россию с Запада.

Мы лишены возможности в данной работе более подробно остановиться на этом интересном явлении и на причинах его решительной акклиматизации в русской дворянской среде. Ограничимся здесь ссылкой на характеристику масонства Шлоссера, характеристику, вскрывающую смысл этого явления.

„Принцы, графы, бароны, праздношататели и богачи искали в тайных обществах философского камня и приобретаемой без труда мудрости; эти привилегированные в гражданском быту люди хотели получать и знание по привилегии... Люди, находящиеся слишком обременительным медленным... путь к цели всех человеческих стремлений, посредством труда, усилий, мышления, всегда возлагали свою надежду на внезапное раскрытие тайны известных знаков и символов... Эти люди... представляются нам не столько виновниками, сколько результатом медленно развивавшегося нового порядка вещей“.

Великая масонская ложа на Западе была основана в 1717 г. Через 14 лет масонство оказалось

уже в России; проживавшие у нас иностранцы были первыми нашими масонами; за ними потянулись русские. С 50-х г.г. масонское движение стало заметно расти, и в 1772 г. открылась первая русская Великая Ложа с руководителем придворных театров И. П. Елагиным во главе. Расследование 1756 г. показывает, что 35 высокопоставленных лиц и лучшие представители нашего молодого просвещения состояли в масонских ложах. Но состав этих лож казался не вполне приемлемым высшему дворянству, „степени“ их слишком скромными, и в 1778 г. был основан капитул Феникса, для вступления в который требовалось предъявление родословной с 16-ю коленами дворянской крови. В этом капитуле классовый характер масонства сказался во всей полноте. Не даром многие историки масонства считают его „одной из барских затей“ (Тукалевский).

Первоначально русские дворяне пошли в масоны ради модной забавы: их занимали таинственные обряды, непонятные действия, отправляемые с важным видом, возможность общения с людьми высокого положения. При этом, идеологическая расплывчатость масонства объединяла людей с самыми разнообразными и подчас противоречащими друг другу запросами: здесь были и скептики вольтерианцы, и мистики, и видные общественные деятели, либералы, и крепостники, и революционеры; масонство насчитывало в своем составе и декабристов (подробно см. „Масонство в его прошлом и настоящем“, Пы-

пин — „Русское масонство“ и мн. др.“). В зависимости от этого были разнообразны и виды деятельности масонских лож. Позднее масонские ложи стали доступны и для буржуазии.

Минуя, однако, вопрос о масонстве в целом, перейдем к той его части, которую мы понимаем как разновидность театра, а именно к масонским обрядам. Кое-что в этой области известно и широкой публике по „Войне и Миру“ Толстого, по романам Вс. Соловьева и т. д. Ниже мы предложим систематическое описание интереснейших обрядов. Однако, предварительно мы должны познакомиться с истоками масонства, так как именно там мы найдем объяснение позднейшим обрядовым формам.

Масонство ведет свое формальное начало от цеховых организаций сперва немецких, а потом английских каменностроительных рабочих XIV—XVII вв. Сперва это — ремесленная трудовая профессиональная единица, сложившаяся на почве возведения готических храмов. Место, где производились работы, где хранился инструментарий и инвентарь, называлось „ложей“; позднее ложей стали называть и всю данную группу рабочих. Возведение храмов в средние века считалось делом особенно важным, и потому члены ложи должны были отвечать ряду строгих требований, как технически-производственных, так и религиозно-нравственных, без чего в ложу нельзя было и поступить. При отсутствии строительной науки, каждая ложа знала целый

ряд своих строительных приемов, секретов, которыми не делилась с другими конкурирующими ложами. Отсутствие грамотности вынуждало к изустной передаче сведений и притом под клятвенным заверением в соблюдении профессиональной тайны. Вынуждаемые к переходам в поисках работы из одного места в другое, члены ложи должны были рассчитывать на помощь своих сочленов куда бы они ни зашли, и потому каждая ложа знала свои пароли и знаки. Члены ложи делились на учеников, подмастерьев и мастеров; были и высшие руководители работ. Смотря по специальности, каждый из членов владел тем или иным инструментом: угольником, масштабом, циркулем, молоточком, лопаткой; все каменщики носили передники.

Готическое строительное искусство из Германии распространилось в Англию, куда принесли его немецкие ложи каменщиков; вместе с искусством они принесли и свои порядки. Но, вот, в XVI веке готическая архитектура стала сменяться стилем Возрождения, знания каменщиков оказались ненужными, цеховые организации вообще и цехи каменщиков в частности стали падать. Между тем, крепнувший абсолютический порядок с его стремлением к подчинению себе всех явлений общественной жизни, к централизации власти, подчинил ложи чиновникам. Дворянский класс воспользовался бытовавшей уже формой объединения. Цеховой ремесленный характер единений систематически падал, зато

возрастал религиозно-нравственный и интеллектуальный; он-то и стал развиваться по мере того, как новый класс стал шире и шире проникать в ложи. Сперва дворянство и знать терпели в своей среде подлинных ремесленников, но вскоре стали их чуждаться. А между тем прежнюю структуру организаций со всеми порядками сохранили; только вся идейная и формально-бытовая сторона наполнилась новым содержанием. Порядки, явления, понятия, предметы и пр. утратили свой утилитарный смысл и приобрели характер символический, обрядовый. Со временем стал забываться и весь первоначальный исторический смысл обрядов. Зато, как это всегда в таких случаях бывает, формально-обрядовая сторона стала расти и обогащаться. В таком обогащенном виде обряды пришли и в Россию. Эту фазу развития масонских обрядов сами историки масонства называют „театральной“; мы же их рассматриваем, как своеобразную форму театра, именно театра „самодеятельного“.

12. ДВОРЯНСКИЙ „САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ“ ТЕАТР

Литература по масонству довольно обширна, но, к сожалению, лишь очень немногие задерживают свое внимание на масонских обрядах; здесь мы видим и ученых, и беллетристов, и драматургов. Для них всех источником служат дошедшие до нас „обрядники“. Этим же материалом воспользовались

и мы. Масонских обрядов и различных их вариантов очень много. Мы здесь остановимся только на некоторых из них.

Описываемые нами обряды следует разбить на несколько групп: обряды открытия ложи, обряды принятия в ложу и обряды траурной ложи, при чем каждая из групп имеет свои разновидности, отвечающие разнообразию степеней и характеру объединения. Обряды открытия ложи подразделяются, в свою очередь, на обряд открытия, т.-е. учреждения новой ложи, и на обряд открытия (и закрытия) уже действующей ложи, отправляемые каждый раз, как данная ложа функционирует по тому или иному случаю; здесь также надо иметь в виду, что ложа ученическая, товарищеская, мастерская, теоретическая, тамплиеров и пр., — каждая имела свой чин открытия и закрытия. Соответственно разнообразны были и обряды принятия в члены. В последнем случае интересно, что чин принятия в ложу ученическую чрезвычайно близок к старинному чину немецких каменщиков, прочие же обряды принятия представляют собою лишь значительное развитие этого основного обряда, некогда имевшего рабочий утилитарный смысл. Наконец, с нашей театральной точки зрения, один из новейших обрядов, именно обряд принятия в мастерскую степень, представляется исключительно интересным, ибо в нем мы видим не что иное, как своеобразную инсценировку эпического произведения (легенды об Адони-

раме). Что же касается ложи траурной, то это своеобразная панихида или похороны; вероятно, чем-то аналогичным должен был быть масонский обряд причащения, измышлявшийся, как известно, Новиковым и долженствовавший заменить соответственный обряд православной церкви; это было то, что называлось тогда „малой церковью“ в отличие от православной государственной „большой“ церкви.

Для краткости мы не будем выделять обряда обычного открытия и закрытия ложи и опишем его совместно с обрядом принятия. Из экономии же места мы не будем приводить здесь старинной, еще чисто производственной формы обряда, отсылая интересующихся хотя бы к специальным работам и опишем русскую редакцию конца XVIII и начала XIX вв.

Итак, перед нами обряд открытия ученической ложи с обрядом принятия в ученическую степень (см. Рукописный Отд. Публ. Библиотеки. О. III, 69; Ф. III. 111; О. III. 113; О. III. 40; М. 214).

Перед открытием ложи великий мастер с обоими надзирателями и с офицерами соответственно одеваются и становятся на свои места, прочие же братья в обыкновенных одеждах рассеяны по всей ложе. Из трех свечей, стоящих на алтаре, горит только одна подле мастера.

Великий мастер ударяет молотком один раз, все братья становятся на свои места, кладут правую руку на грудь, как бы ударяя, ноги же известным

образом „поставляют в угол“. После некоторого молчания.

В. М. — Брат 1-й надзиратель, который час?

1-й надз. — повторяет вопрос.

2-й надз. — Двенадцать часов.

1-й надз. — повторяет (*в таком порядке идут и прочие вопросы*).

В. М. — Какая первоначальная должность истинного свободного каменщика, а особливо брата 2-го надзирателя?

Отв. — Осмотреть, порядочно ли закрыта ложа.

В. М. — Почтенный брат, исполните свою должность.

(Брат обрядоначальник принимает у 2-го надзирателя молоток и вручает его старшему мастеру из членов ложи, кроме чиновников; когда же такового не окажется, то остается на месте и сам. После выхода 2-го надзирателя из ложи, поется песня; это обычно —

От нас, злодеи, удайтесь,
Которы бедного теснят,
Во храмы наши не являйтесь
Которы правды не хранят.
Теснит кто ближних завсегда,
Тому затворен вход сюда, и т. д.

Когда 2-й надзиратель исполнит свои обязанности и песня окончится, он входит без стука и занимает свое место.

2-й надз. — Брат 1-й надзиратель, я осматривал ложу и нашел ее так порядочно закрыту, что непо-

священные к нам приблизиться и таинств наших проникнуть не могут.

В. М. — приказывает обрядоначальнику внести ковер и дает ему свечу, приглашая его зажечь в ложе свечи, что и исполняется в определенном порядке. Стюарты раскрывают ковер. В. М., сделав три удара, спрашивает 1-го надзирателя, который час. Следует повторение ударов и ответ „теперь полдень, высокопочтеннейший“; при этом братья становятся в ученический „шейный знак“.

В. М. — Где место великого мастера?

Отв. — На востоке.

В. М. — Для чего?

Ответ указывает на аналогию с восходящим и освещающим ложу солнцем.

В. М. — Где место братьев надзирателей?

Отв. — На западе.

В. М. — Для чего?

Отв. — Чтобы повиноваться высокопочтенному Вел. Мастеру.

В. М. — Когда так, то объявите братьям, что я намерен открыть ложу ученического принятия (или какую-либо иную — смотря по обстоятельствам).

(Это исполняется).

В. М. — Братья, помогите мне открыть ложу. (При этом все братья делают ученический знак, В. М. кладет на подушку угол, на угол библию, открытую на 1-й главе евангелия от Иоанна, а по-

верх открытый циркуль, зажигает остальные две свечи на алтаре, обнажает меч и крестообразно с ножнами кладет его на библию. В это время оба надзирателя, обрядоначальник и страж обнажают свои шпаги, а стуарты берут в руки жезлы).

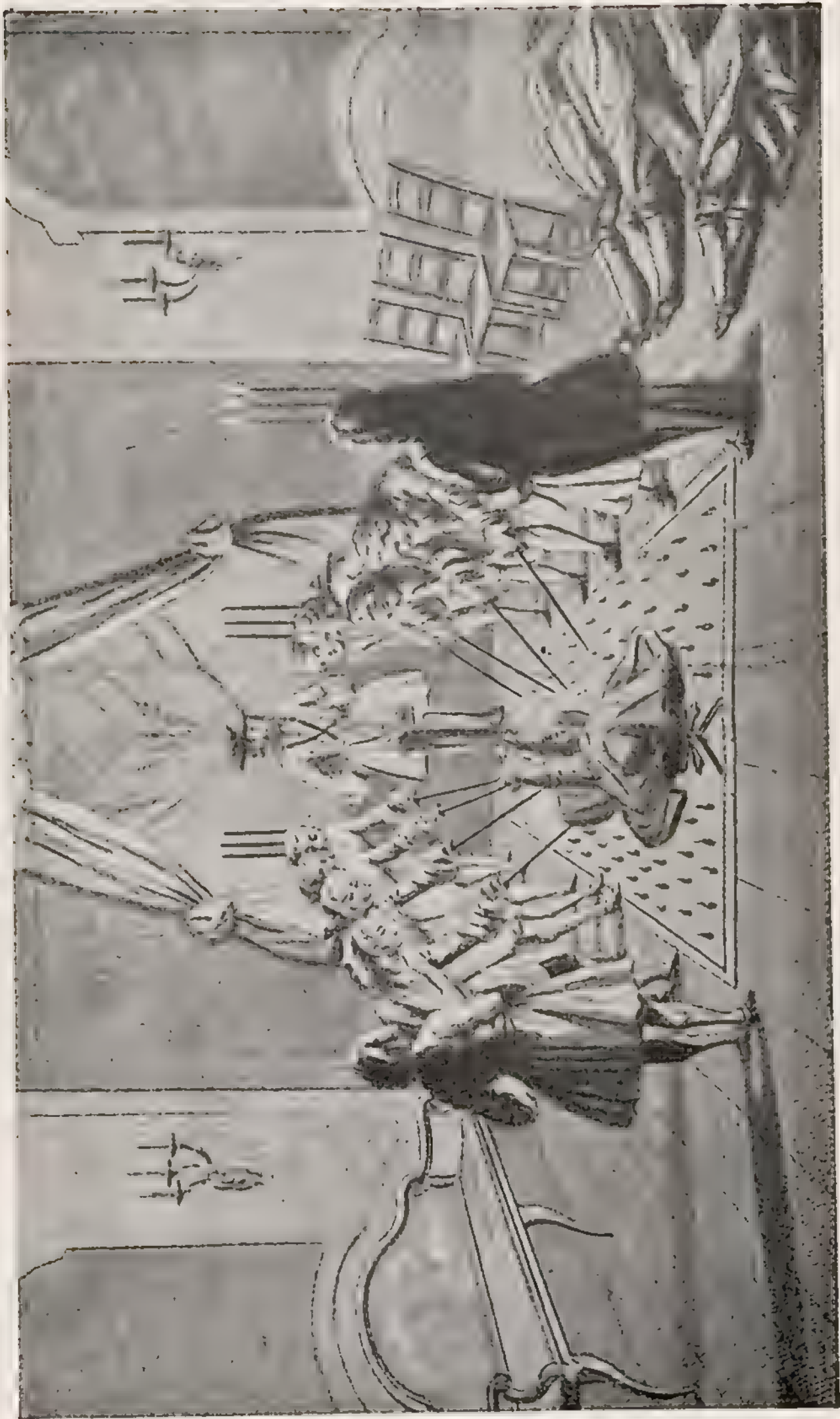
В. М. (*сделав три знака*). Брат 1-й надзиратель, объявите братьям, что ложа открыта (*Исполняется*). Какой есть знак ложи? (*Делает знак однажды*). Брат 1-й надзиратель, который, наконец, теперь час?

Отв. — Самый полдень.

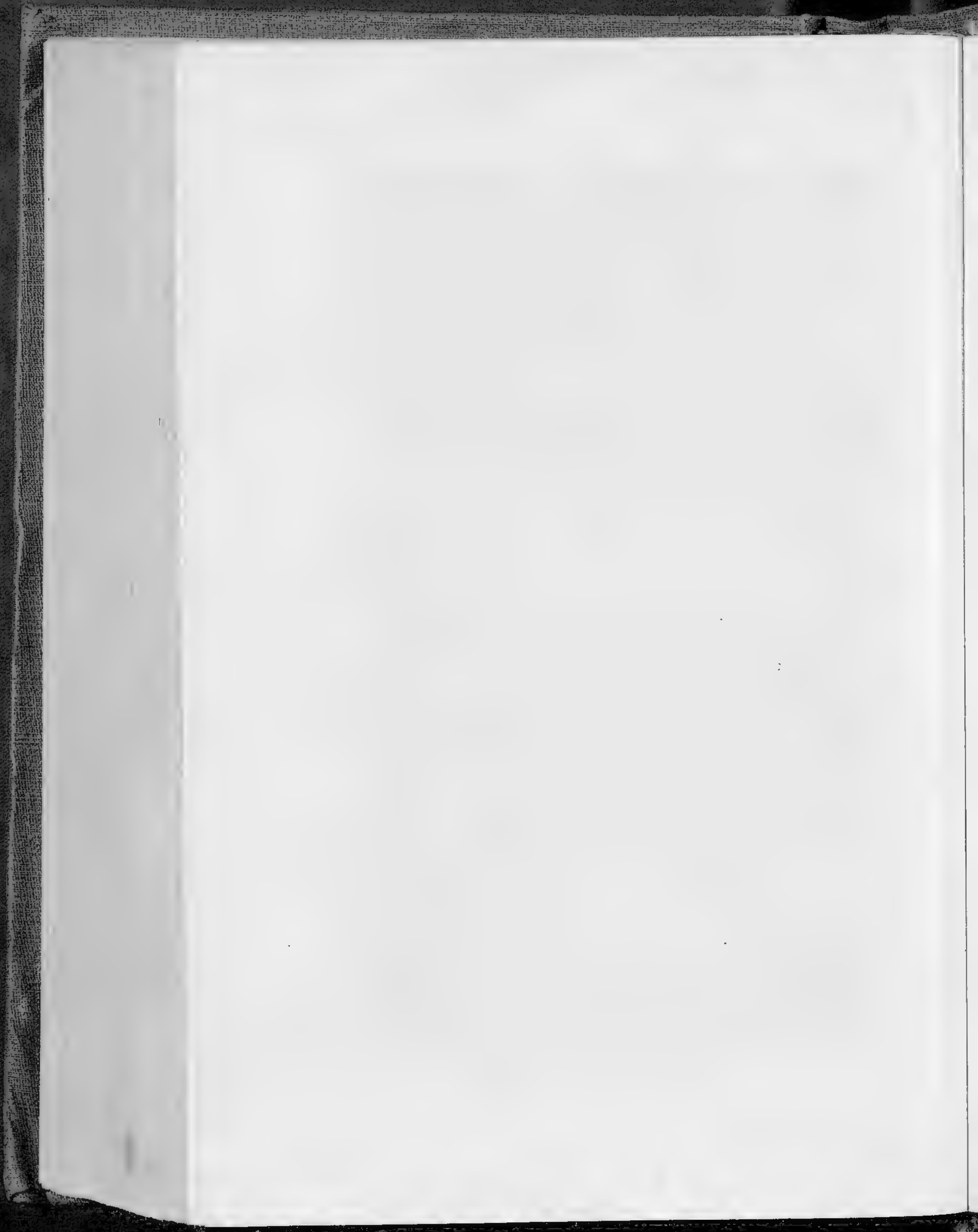
В. М., сделав три знака, призывает благословение „всевышнего архитектора“, объявляет, что ложа „совершенно открыта“ и свидетельствует свое почтение „через три раза три“ — при этом он трижды рукоплещет; после этого он садится, садятся следом и братья.

Итак, ложа открыта. Тогда великий мастер предлагает секретарю прочитать „общие учреждения“ ордена и протокол последнего собрания, что тотчас и исполняется.

Между тем, часа за два до этого момента, вступающий в ученическую степень уже прибыл сюда в сопровождении своего поручителя; этот последний, завязав ему глаза, отвел его в „черную храмину“, леющую вид склепа; стены ее обиты черным, на столе, покрытом черным, лежит череп, в котором горит лампада; тут же лежит библия, открытая на 1-й главе евангелия от Иоанна и открытый гроб со скелетом. Оставив вступающего, поручитель минут



МАСОНСКИЙ ОБРЯД ПРИНЯТИЯ В СТЕПЕНЬ МАСТЕРА
XLIV



через 5 ударом в дверь дает ему знак снять повязку. После прочтения протокола великий мастер посылает к вступающему ритор с целью узнать, кто и что он, зачем и как он пришел, чего хочет и пр. и, наконец, сообщил ему о троякой цели ордена. Проведя с ним первую беседу, ритор возвращается и докладывает великому мастеру результаты; великий мастер снова посылает его, ссылаясь на собственный ритор опыт, к вступающему, чтобы в беседе с ним сообщить ему о тех семи „должностях“, исполнение которых требуется: скромность, повиновение, благонравие, любовь к человечеству, особенно же к братьям, постоянство и мужество, щедрость и бескорыстие и, наконец, любовь к смерти. Доложив о проведенной беседе, ритор получает приказание пойти к поступающему в третий раз и потребовать от него доказательства в усвоении всех должностей. В знак чистосердечия он должен открыться в своей главной страсти, в знак бескорыстия — отдать все имеющиеся при нем металлы, ценности и деньги, в знак смирения — дать завязать себе глаза, обнажить левую грудь, левую руку и правую ногу. Когда и это, наконец, исполнено, ритор получает приказание ввести его в ложу. Приставив к груди идущего конец обнаженной шпаги и держа его за руку, ведет он его „с затруднением“, т.-е. через разные препятствия, поясняя ему символический смысл всех этих деталей. Приведя его к ложе, ритор громко кашляет, В. М. делает крепкий удар, все

братья встают и становятся вокруг ковра. После ряда сигнальных стуков с обеих сторон, В. М. спрашивает „кто там“; оба надзирателя и страж повторяют вопрос. Ритор отвечает и снова они повторяют его ответ. Тогда, тщательно расспросив, кто вступающий, его особыми знаками согласия решают впустить в ложу. При глубоком молчании входит он. „Иди, я предаю тебя судьбе твоей“ с этими словами надзиратели ставят его между собой. Опять идет подробный расспрос, кто он и что он, и ответы заносятся в протокол. Тогда В. М. трижды выпрашивает у идущего, действительно ли и без колебаний ли он готов вступить в ложу; получив утвердительные ответы и согласие присутствующих на принятие вступающего в члены ложи, В. М. повелевает отправить его путешествовать „по-каменьщически“. Приставив к нему обнаженную шпагу, 2-й надзиратель ведет его по кругу, а затем трижды обводит позади братьев, говоря ему о той стезе, на которую он вступает. После каждого из путешествий, „страждущий“ кланяется В. М-у и его ударяют молотком по плечу. Тогда его подводят к жертвеннику и приступают к обряду клятвы; ритор предваряет его речью; клятва дается в скромности, в соблюдении масонской тайны и стремлении к самосовершенствованию. „Требующего“ ставят обнаженным коленом на подушку, его правую руку кладут на библию, в левую ему дают раскрытый циркуль, одна ножка которого приставляется к обна-

женной груди. Секретарь читает текст присяги, „требующий“ его повторяет. Затем его отводят на место, и к его языку прикладывают печать „скромности“. Тогда все свечи гасятся, кроме одной на алтаре, на постаменте перед алтарем зажигают чашу со спиртом, вступающему приподнимают повязку, и все братья устремляют к нему концы своих шпаг. Он стоит в окровавленной одежде. Повязку опять надвигают на глаза, все свечи снова зажигаются, спирт гасится. Только теперь снимают с глаз принимаемого повязку вовсе и перед ним делается крестное знамение пламенем со словами:

Sic transit gloria mundi.

Затем тремя шпагами ведут его через ковер, и он снова становится перед алтарем, как и прежде, но на этот раз подается чаша с кровью, а по циркулю делаются три удара молотком. При этом говорится текст о принятии его в ученическую степень. Его отводят на место, он ставит ноги углом, братья кладут шпаги в ножны, принятого брата одевают в его одежды и снова приводят к жертвеннику. Тут В. М. дает ему орденские знаки отличия: запон (передник), белые перчатки — две пары мужских и одну женскую (для избранницы сердца) и неотшлифованную лопатку. После этого ритор объясняет ему значение имеющих на ковре начертаний. Наконец, его научают знаку, прикосновению и словам: ученическому и проходному — т.-е. тем при-

знакам, по которым члены ложи могут опознавать один другого где бы то ни было. Читается вновь принятому Устав свободных каменщиков и он передается своему поручителю. На этом обряд принятия оканчивается и идет обряд закрытия ложи. В общем, он похож на обряд открытия. Стуарты собирают милостыню, опять спрашивая о том, который час — „Полночь“ и где чье место, ковер уносится, свечи гасятся, делается знак ложи; подойдя к жертвеннику, братья составляют цепь, говорится молитва, и ложа объявляется совершенно закрытой.

Обряд принятия в товарищескую степень близок к предшествующему и отличается сравнительной бедностью (М. 215; О. III. 40₂; О. III. 69).

Наконец, что касается обряда принятия в мастерскую степень, он представляет собою много нового, и, как об этом говорилось выше, является инсценировкой легенды об Адонираме. Расскажем ее в двух словах. Адонирам (или Герам) по легенде был строителем Соломонова храма; он руководил работами, квалифицировал рабочих и давал каждому особый знак и слово, по которым их различал и оплачивал. Храм был почти окончен, а Адонирам не давал рабочим мастерского слова, и они решили силой получить его. Адонирам всегда в полдень приходил в храм молиться. Трое рабочих сторожили его. Первый встретил его у восточной двери и потребовал мастерского прикосновения; получив отказ, он ударил Адонирама по шее 24-х дюймовым мас-

штабом. Второй встретил у южной двери и, также не получив желаемого, ударил его наугольником в левую грудь; наконец, третий из них остановил его у западной двери и ударил его по голове молотком, отчего Адонирам и умер. Тело его унесли, спрятали, а потом и похоронили. Преступники были казнены, и так как мастерское слово Адонирам унес с собою в могилу, то им стали первые слова, пророненные при отыскании трупа Адонирама: „господи боже“. (М. 216; F. III. 62; F. III. 113; Q. III. 126; O. III. 40₃; O. III. 66; O. III. 69).

Открывается ложа сперва ученическая, затем товарищеская и потом мастерская. Ритор отправляется к идущему для бесед дважды, затем его выводят и, после того как выражается согласие принять его в мастера, идут обычные три путешествия; все стоят, опустив голову на руку. Затем принимаемого подводят тремя шпагами к жертвеннику, ударяя свернутой в трубку бумагой; младший брат неслышно встает из находящегося здесь гроба. Идет обычным манером присяга. Прием в мастера производится при троекратном ударе молотком в лоб, после чего принимаемого кладут на спину в гроб и накрывают окровавленной плащаницей. После девяти ударов по шпаге братья берутся крестообразно за руки, говоря друг другу мастерское слово на ухо. Затем секретарь читает житие Адонирама. На соответственном месте текста второй и первый надзиратель касаются указательного и среднего

пальца лежащего, но он остается в гробу; наконец, В. Мастер берет его за кисть и поднимает. При этом произносятся особые слова. Под конец сообщается старое мастерское слово: Иегова. После того, принимаемого украшают запоном, лентой с ключом, лопаткой, мужскими и женскими перчатками. Его одевают и ставят между надзирателями. Ритор объясняет ему обряд принятия. После того ложа закрывается.

На подобном же принципе строились обряды принятия и в другие степени. Например, принимаемый в последнюю, 30-ую степень старого шотландского обряда, степень „рыцарей белого и черного орла“ изображал казненного в XIV веке последнего гротмейстера Ордена Храмовиков. Он входил в помещение ложи босым, с веревкой вокруг шеи. Водитель вел его за эту веревку, при свете факелов в руках у прочих рыцарей, — свет факелов символизировал пламя костра, на котором погиб гротмейстер. Бряцание мечей встречало вошедшего. В отличие от первых трех степеней, данная степень была боевой; член ложи должен был бороться за правду и права человечества на смерть, что и определялось одним из девизов: „vincere aut mori“ („победить или умереть“). (Масонство в его прошлом и настоящем. II. 102). Так же воинственно было принятие в капитул Феникса.

По открытии ложи, читалась родословная принимаемого; когда затем его приводили, он входил с мечом и двумя грамотами — родословной и пригласительной — в руках. Войдя, он становился под виселицей в знак пренебрежения к смерти и здесь произносил клятву повиновения, охранения тайны и борьбы на смерть. После того его облакали в доспехи Храмовиков. Обряжение сопровождалось иносказательными репликами (см. выше обряжение священнослужителей при литургии). Так надевали на него латы, нарукавники, шлем, шпоры, меч,

кольцо, крест. Префект ударял его дважды мечом и благословлял его. Затем его вводили в святилище ложи. Здесь, перед духовным лицом ордена, он давал обязательство бороться со своими страстями и быть верным церкви, после чего его разоружали; он совершал омовение, и его обряжали кинжалом, мечом и белым плащом Храмовиков; у него отрезали прядь волос и, наконец, осеняли хоругвией. (Т. Соколовская. Капитул Феникса).

Не меньшим распространением пользовались обряды так называемой „столовой“ ложи. Напротив того, известно, что некоторые ложи обвинялись в злоупотреблении „столовыми ложами“, т.-е. обилием и роскошью пиров. Столовые ложи также знали несколько вариантов. Познакомимся с обрядом, применявшимся в степенях ученической, товарищеской и мастерской. (О. III. 70; F. III. 111).

Вел. Маст. — Брат первый надзиратель, который час?

1-й надз. *(повторяет вопрос)*.

2-й надз. — Самый полдень.

1-й надз. *(повторяет)*.

В. М. — Объявите братьям, что я намерен открыть столовую ложу *(делает знак дважды; бр. надзиратели повторяют удары и исполняют приказание)*.

В. М. — Какой есть знак ложи? *(делает знак однажды)*.

После этого все читают про себя молитву, и великий мастер приказывает зарядить пушки; присутствующие пьют здравие ряда лиц сперва по положению, а затем и по желанию, сопровождая каждое

здравие выстрелом из пушки. Стреляют по команде мастера: „Кладу руку мою на оружие, возвышаю, прикладываюсь, палю“. За выстрелом может следовать задравная песня. Во время исполнения последней песни все составляют цепь. Затем стуарты (милостынесобиратели) собирают на бедных.

Заккрытие ложи производится так.

В. М. — Брат первый надзиратель, который час?

1-й надз. *(повторяет вопрос)*.

2-й надз. — Самая полночь.

1-й надз. *(повторяет)*.

В. М. — Брат первый надзиратель, объявите братьям, что я намерен закрыть столовую ложу *(тот исполняет)*.

В. М. — Любезные братья, помогите мне закрыть ложу *(делает знак дважды)*.

В. М. — Объявите братьям, что ложа столовая закрыта *(также исполняется)*.

В. М. — Какой есть знак ложи? *(знак делается однажды)*.

После этого опять все читают про себя молитву.

В. М. — Ложа совершенно закрыта.

Перед последним здравием может иметь место наставление великим мастером братьев. Тема определяется катехизисом столовой ложи; затем читаются молитвы, пьют здравие особенно торжественно, делается цепь и пр. Оказывается, выстрел имеет тот смысл, что как звук его разносится быстро

и далеко слышен, так и добрые пожелания должны быстро и далеко распространяться; цепь, конечно, служит символом братского единения.

При открытии новой ложи совершался специальный обряд.

Остановимся еще на одном обряде — именно на обряде „траурной ложи“. (О. III. 70).

Когда умирал кто-нибудь из „вышних“ братьев, то, сверх особенного похоронного обряда, в высших степенях отправляемого, держали похоронную ложу и в ученической степени. В отличие от мастерской, ложа устраивалась следующим образом. Жертвенник и балдахин покрываются черным чехлом, но без галуна и бахромы, среди трех подсвечников ставится катафалк. На катафалк ставится гроб, к трем подсвечникам присоединяются еще три — меньших размеров. На крышку гроба кладут знаки степеней умершего, к ногам гроба — запон высшей его степени, в головах — венок из цветов. Все братья при шпагах в трауре входят попарно, предводительствуемые обрядоначальником с жезлом. Число зажигаемых свечей определяется степенью умершего и колеблется от 27 до 81; зажигаются они по особому чину. В ногах гроба, на черном пьедестале, возжигается спирт, горящий в течение всего обряда. Отправлению обряда предшествует обычная панихида. Обряд начинается обычным открытием ложи. Затем великий мастер говорит вступительное слово, сходит со своего места, подходит ко гробу и гасит

свечи на малых подсвечниках в определенном порядке, произнося каждый раз особые реплики: „Земля еси, и в землю пойдешь“, „возьмешь дух их и в персть свою обратятся“, „несть в смерти поминай ты, во аде же кто исповестся тебя“. Затем, став в головах гроба с молотком в правой руке и свитком в левой, ударяет трижды по гробу; надзиратели, стоя на восток от него, делают то же. Великий мастер говорит о тщете земной жизни и надзиратели подтверждают его мысли; затем со словами: „отче, в руце твои предаем душу усопшего брата нашего“, мастер кладет свиток в гроб. Дальше мастер говорит молитву, испрашивая благословения, и приглашает присутствующих братьев еще теснее сомкнуть союз. Они смыкают цепь и поют песню, подтверждая обет целованием. По окончании песни, великий мастер, а за ним надзиратели, делают по три удара по гробу и идут на свои места. Далее мастером говорится заклинание обету верности, братья хором подхватывают „аминь“. Тогда начинается самая важная часть обряда: воздаяние достойной дани умершему. Она состоит в том, что великий мастер снова подходит ко гробу и закликает кости умершего. При этом все братья делают шум передниками и снимают с гроба крышку. Далее мастер бросает в гроб определенной фигурой цветы, трижды ударяет по гробу и кладет в гроб знаки степеней умершего, также в определенном порядке, каждый раз говоря подобающий текст.

После этого гроб покрывается крышкой, и мастер высыпает в определенном рисунке крышку гроба солью. Опять идут троекратные удары по гробу, зажигаются свечи и поются и читаются молитвы. Наконец, идет заключительная речь; обряд заканчивается произнесением сочиненных на данный случай речей и ложа закрывается обычным порядком.

13. АНАЛИЗ МАСОНСКИХ ОБРЯДОВЫХ ФОРМ

Все описанные масонские обряды генетически представляют собою развитие некогда имевших производственный профессиональный смысл действий; развитие это произошло в особенности при помощи методов символизации и воспроизведения. Представляя собою символическое воспроизведение прежде реальных утилитарных действий или развитие старых символических обрядовых форм (напр. обряда посвящения в рыцари), масонские обряды очень напоминают обряды церковные, существенно от них отличаясь, однако: 1) поздним происхождением, благодаря чему в них нет конгломерата исторических отрывочных наслоений, и каждое действие имеет свой, тесно связанный со смежными действиями, смысл; 2) символизмом вполне отчетливым и ясным.

Как и обряды церковные, они отправляются системой корифеев. Их имеется сравнительно небольшой контингент: великий мастер, надзиратели,

обрядоначальник, стуарты, ритор, казначей и др. Текст распределен между ними по той же системе, что и в церкви, но, при этом, главную его часть произносит великий мастер, все же остальные корифеи занимают место второстепенное. Есть и хор, в иных случаях, повидимому, стоящий вне общего числа участников в обряде, в иных же — представляемый составом присутствующих членов ложи. Текст, вообще, весь произносится ораторски, за исключением определенных песен, которые поются. Действия, как и в церкви, точно установлены. В целом обряды крайне статуарны и декламативны.

Вещественное оформление, как и в церкви, тщательнейшим образом разработано и канонизовано. Перед нами устройство и убранство лож, костюм, бутафория, освещение и звукомонтаж. Вся эта сторона обрядности строго обдумана и рассчитана на чисто театральное воздействие на участвующих и присутствующих. Для примера дадим несколько описаний убранства лож и костюмов.

В так называемой иоанновской ложе первой ученической степени применяются цвета голубой с золотом; стены затянуты голубыми тканями, подвешанными на золотых шнурах; на восточной стороне они связаны особым узлом; здесь на возвышении жертвенник, а за ним кресло управляющего ложею. Жертвенник покрыт лазоревым шелковым покрывалом с золотой бахромой. Над жертвенником и креслом балдахин из той же голубой

материи с золотыми звездами; посреди звезд треугольник — знак Иеговы, как Великого Зодчего Вселенной. На престоле — раскрытая библия, поверх которой меч, золотой циркуль и наугольник. Кресла и стулья белые с голубой материей, столы голубые же, треугольной формы. Ковер разостлан посреди комнаты, он весь изукрашен символическими знаками и фигурами, изъяснение которых входит в обрядовый чин. Ложа освещается определенным числом свечей в подсвечниках. Большая бронзовая шестиконечная звезда спускается с потолка над ковром.

На братьях голубые камзолы и белые кожаные запоны, белые перчатки. У великого мастера на шляпе золотое солнце или белое перо. Запон определенным образом изукрашен. У всех в петлице по лопаточке, — железные у братьев и золотая у мастера; кроме того у мастера ключик и наугольник, в правой руке молоток.

При принятии в мастера, ложа задрапирована черным сукном, пол также; на полу расшиты золотые слезы. Вместо ковра кладется черный гроб, в гробу, под окровавленной плащаницей, лежит один из младших мастеров; на гробу ветвь акации, череп с берцовыми костями и серебряная медаль. В головах гроба к западу — циркуль, в ногах — прямоугольник. Вместо трех подсвечников — три сидящих скелета с тройными подсвечниками. Жертвенник одет также в черное с золотыми „слезами“, а вокруг из серебряного флера фестон; спереди вышита мерт-

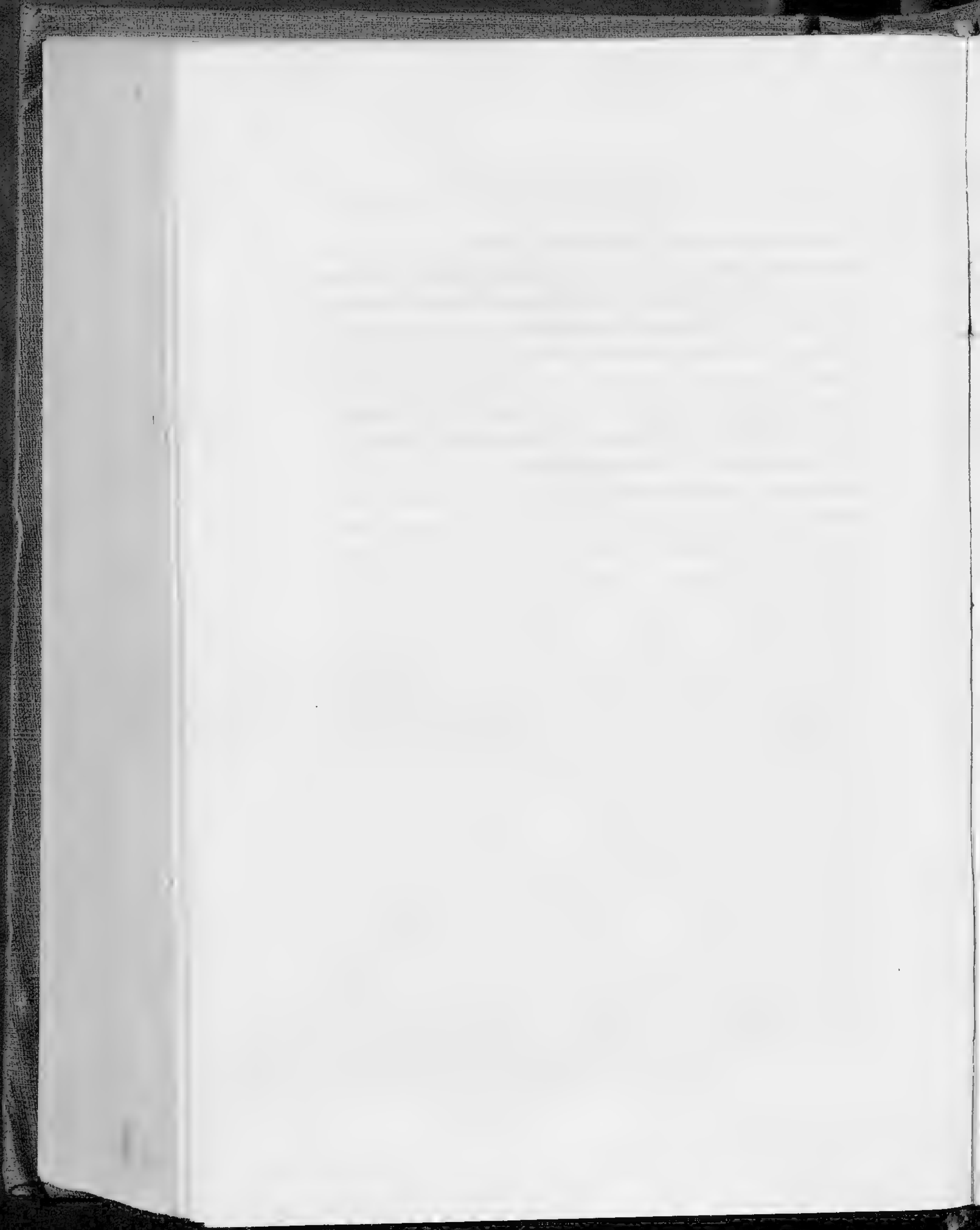
вая голова с костями. На жертвеннике вместо подсвечников три наполовину серебряные и наполовину золотые черепа с костями; из глаз и носа торчат три зеленые ветви акации со свечами. Два малых стола и стул мастера тоже в черном со „слезами“. На севере и юге черные картины — мертвые головы на костях с надписями „memento mori“.

Просмотрим то же в капитуле Феникса. Стены и пол затянуты кроваво-красными тканями, по двум диагоналям пол рассечен зелеными полосами. На востоке на возвышении жертвенник и трон Префекта. Трон убран также красным, жертвенник и трон скрыты белой завесой с красным тамплиеровским крестом. На жертвеннике высеченный из камня гроб с изображением последнего гросмейстера. Слева стоит походное знамя — красное с белым крестом. Посреди зала черная виселица с подвешенным большим золотым крестом, у подножия черный с золотом гробовой покров, слева в полном вооружении неподвижная фигура рыцаря тамплиера. Все рыцари в белых шерстяных плащах, с красным нагрудным крестом, в золотисто-парчевых супервестрах с белым крестом, в белых с черной каймой долматиках, в красных шелковых поясах, в ботфортах со шпорами, в белых шляпах с красными кокардами и белыми перьями, в белых перчатках с красным крестом; кроме того — ленты, звезды, цепи и мечи.

Если присоединить ко всему этому световые эффекты, тщательно обдуманые и установленные,

и систематическую перекличку ударов молоточка или мечей, то мы получим искуснейшим образом организованную, поистине театральную обстановку.

Обряд принятия в ложу был в свое время с достаточной точностью воспроизведен в пьесе Безпятова „Вольные каменщики“ (шла в начале XX века в Петербурге, в театре Суворина). В начале же июня 1926 г. масонские обряды были в точности воспроизведены в Ленинграде на сцене одного из клубов под руководством большого знатока этого вопроса Т. Соколовской. Опыт этот оказался неудачным и повторен не был.



ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ И ПОЯСНЕНИЯ К НИМ

(Иллюстрации подобраны при содействии работников Ленинградского Музея Академических театров, которым автор и приносит свою благодарность.)

ТОМ I

ГЛАВА I

NN

Травля зверей собаками; афиша XVIII в.
(Из *Cabinet des Estampes*; воспроизведена
в *Figaro Illustré* 1905. № 183)

Французская афиша, изображающая западного
актера с быком, восточного с тигром и русского
скомороха с медведем. Афиша не только дает
представление об этой „потехе“, но и свидетель-
ствует о том, что русский медведь обошел всю
Европу

I

Святочная медвежья потеха. Ряженные.
(Из *Spiele und Belustigungen der Russen aus
den niedern Volks-Klassen Dargestellt in Ge-
mälden von J. Geissler. Leipzig. Pl. X. Swa-
etki; собр. Публ. Библ.*)

Одно из старейших воспроизведений медвежьей
потехи; выполнено в красках. Поводыри загрими-
рованы; медведем рядятся, обычно, в тулуп мехом
кверху и в таком виде подражают движениям уче-
ного медведя

II

Эпизод из свадебного обряда. (С фото-снимка, произведенного экспедицией Гос. Института Истории Искусств летом 1927 г. в село Койнасы по реке Мезени Архангельской губ.; из собр. Крестьянской секции ГИИИ).

Жених с невестой за столом в доме невесты перед отъездом к венцу; вокруг — ближайшая родня обеих сторон, подруги невесты и товарищи жениха, тысяцкой, сват, сваха, дружки и пр. Свадьба — один из наиболее развитых в театральном отношении обрядов

III

„Русская свадьба в исходе XVI века“, сцены драматического представления из частной жизни наших предков, соч. П. Сухонина. (Из Русского Худож. Листка, изд. Тиммом, 1853 г.)

Пьеса эта долгое время не сходилась со сцены. В ней свадебный обряд был одобрен любовным сюжетом из боярской жизни. На данной иллюстрации мы видим: помолвку, сватовство, девишник, обувание невесты, встречу невесты, проводы невесты, проводы новобрачных, сенник и свадебный пир. Свадебный обряд, вообще, был значительно театрализован автором, режиссером и при зарисовке художником. Иллюстрация в целом дает некоторое представление о характере постановки середины XIX столетия

IV

Хороводная игра „Посеяли девки лен“. (С фото-снимка, произведенного экспедицией Гос. Института Истории Искусств летом

1927 г. в селе Вожгоры по реке Мезени
Архангельской губ.; из собр. Крестьянской
секции ГИИИ)

Простейшая хороводная игра кругового типа,
в данном случае чисто орнаментального, т.-е. тан-
цевального, но, вообще, склонного к развитию
драматического действия; исполняется под песню.
Представляет собою один из истоков театра се-
мейно-племенной общины

V

Проводы масленицы. (С рис. Григорьева.
Всемирная Иллюстрация, 1892 г. № 1203;
Гос. Публичная Библиотека).

Календарная обрядовая игра, чаще всего при-
нимающая форму „поезда“ ряженных с чучелом
или человеком, так сказать, олицетворяющим празд-
ник; в целом имеет веселый разгульный характер.

VI

Троичный обряд с березкой. (С лубочной
картинки, воспроизведенной в Истории
Русской Литературы, под ред. Аничкова,
Бороздина и Овсяннико-Куликовского, т. I.
М. 1908)

Весенний календарный обряд, состоящий в хоро-
водах вокруг украшенной лентами березки; испол-
няется обычно под песню: „ай, во поле липонька“;
в тексте упоминается про шатер, стол и венки;
картина по существу иллюстрирует и обряд и
текст песни

VII

Похороны Костромы. (С лубочной кар-
тинки, воспроизведенной Перелецким в Ве-
стнике Археологии и Истории, вып. XX,
1911 г.; Гос. Публ. Библ.)

NN

Весенняя пародийная обрядовая игра. В гробу чучело или ряженая девушка, впереди девушка в рогоже вместо ризы изображает священника, в руке на веревке черепок вместо кадила. Хорошат обычно, водой, т.-е. „покойницу“ бросают в воду

VIII

ГЛАВА III

Сектантское радение кораблем. (С репродукции, помещенной в *Записках Русского Географич. О-ва по Отд. Этнографии*, т. XXXV)

Это единственный вид христианской религиозной пляски, бытующий до сих пор в нашем крестьянстве. Интересен тем, что соединяет обычные хороводные формы, подчас развивающиеся в сплошное драматическое действие, с христианским культом

IX

Обряд венчания в 1630 г. (Из описания путешествий в Московию и через Московию в Персию и обратно Адама Олеария, перевод Ловягина. СПб. 1906)

Как и все старейшие описания наших обычаев иностранцами, описание Олеарием свадебного обряда и обряда венчания отличается некоторыми неточностями; неточен и рисунок: странным кажутся помещение, в котором происходит венчание, пляски якобы происходящие в церкви и др. мелочи. Однако, несомненно, венчание в ту пору несколько отличалось от современного

X

Шествие на ослати в вербное воскресенье. (Зарисовано в 1660-х гг. в Москве Мейер-

N N

бергом; из Аделунга: „Барон Мейерберг и путешествие его по России“. Гос. Публ. Библиотека)

Один из наиболее пышных церковных обрядов, отмененных Петром I. На рисунке отчетливо видны: везомое вербное дерево, патриарх на лошади, царь, ведущий ее под уздцы и „постилальники“. Вокруг — толпы народа.

XI

Умовение ног в Иерусалиме. (С фото-снимка, воспроизведенного в работе А. Дмитриевского „Умовение ног в великий четверг в Иерусалиме и на острове Патмосе“. 1908; из собр. автора)

Театральный церковный обряд, до сих пор отправляемый в кафедральных соборах в указанный день. В Иерусалиме отличается особо развитыми сценарием, диалогом и великолепием, привлекающими тысячные толпы зрителей.

XI

ГЛАВА IV

Школьный спектакль. „Комедия притчи о Блудном Сыне“. (Грав. Пикара к назв. сочин. Симеона Полоцкого, изд. 1685. Описано у Ровинского. Русск. народн. картинки. Гос. Публ. Библиотека)

Единственный иллюстрированный документ к русскому школьному спектаклю; зарисован работавшим в России иностранцем. Гравюры, числом 38, воспроизводят подряд все сцены из назв. комедии. Возможно, что живописные и при том иностранные традиции влияли на художника сильнее, чем постановка как таковая.

XIII

Немецкий спектакль середины XVII ст.
(Из Joseph Gregor. „Wiener Szenische kunst.
1924. „Teutscher Schau-Bühnen I Theyl...“.
Str. 1655; из библ. А. Гвоздева)

Типичное воспроизведение немецкого спектакля
типа Haupt und Staatsactionen. На виду у публики
убитый персонаж. Исторически верны система
декораций, костюмы и освещение. Таковы, в об-
щих чертах, были спектакли Кунста при Петре I.

XIV

Немецкий спектакль XVII ст. (Из книги
Schlegel-Bauer. *Geschichte des Grotesk-Komi-
sche. München. 1914; из библ. А. Гвоздева*)

На иллюстрации типично передано характерное
для Haupt und Staatsactionen соединение начал тра-
гического с комическим. Перед нами трагический
персонаж и „дурацкая персона“, оба в характер-
ных костюмах и позах

XV

Спектакль итальянской народной коме-
дии. (Из Gillot. *Le Théâtre Italien; с фото-
граф. из собр. А. Гвоздева*).

Одна из очень многочисленных иллюстраций
к истории итальянской народной комедии. В дан-
ном случае типичный спектакль комедии XVIII в.,
уже подвергшегося влиянию французского театра.
Перед нами традиционные маски комедии во главе
с арлекином. Несомненно, такой вид имели спек-
такли итальянской комедии и у нас в XVIII ст. На
первом рисунке воспроизводится сцена из коме-
дии: „Arlequin emperenr dans la lune“, во-втором —
из „Tombeau de maître André“ XVI, XVII

Уличный маскарад в Москве в 1722 г.
(С гравюры из собр. Ровинского, воспроизв.

у С. Шубинского „Историч. очерки и рассказы“, 1895)

Один из распространенных видов „самодеятельного“ театра данной эпохи. Маскарады длились по несколько дней, в них участвовало свыше 1000 чел., для них сооружались грандиозные приспособления, что в совокупности являлось по-
длинно театральным зрелищем

XVIII

Свадьба шута Шанского. (С гравюры Шхонебека. Точная подпись: „Описание свадьбы и палаты, где сидела царица новобрачная Феофилакты Шанского невеста со всеми присутствующими им...“. Из собр. Гос. Публ. Библиотеки).

Образец „самодеятельного“ театра при Петре I. Художник поясняет: „Сия свадьба Государем была сделана не без причины; ибо он к утверждению введенных им Европейских обычаев и платья, а к отвращению старинных вымышлял такие средства, которые действительно были его указов, а иные предлагаемы были или чрез шутки, или чрез увеселения“

XIX

Шутовские проделки Петриллы. (Из серии *Des Deusch François Jean Chretien Toucement. Adieu von alle Rarités was szu St. Peterburg in Abondance szu seh. Neu Jahr Gratulation an die Monsieur Petrill von N. M. Jemand. St. Pbrg. 1735*)

Придворный шут Анны Иоановны был известен подчас очень сложными и чрезвычайно театрально разработанными шутовскими проделками, среди

которых особенно интересна его женитьба на козе. Петрилла был очень популярен и в низах — см. лубочные картинки в собрании Ровинского .

XX

Ледяной Дом и шутовская свадьба в нем в царствование Анны Иоанновны. (С редкой гравюры того времени, воспроизведенной у С. Шубинского. Историч. очерки и рассказы. СПб. 1895)

„Самодеятельный“ театр, продолжающий традиции „самодеятельного“ театра времен Петра I и формально повторяющий пародийные его свадьбы. Интересен сооружением и устройством ледяного дома (см. „Ледяной Дом“ Лажечникова)

XXI

ГЛАВА V

Иллюминация и фейерверк 1773 г. (С гравюры находящейся в Гос. Публ. Библиот.).

Воспроизводимая здесь иллюминация очень убедительно характеризует театральный характер иллюминаций того времени вообще: перед нами танцующие актеры, на обелиске необходимая надпись и все прочее является только декоративным фоном

XXII

Коронование Екатерины II. (Из „Рисунков, принадлежащих к описанию коронавания императрицы Екатерины II“. 1762. Гос. Публ. Библиотека)

Одна из наиболее пышных театральных придворных церемоний. Стоит на грани придворного „самодеятельного“ театра и театра церковного . .

XXIII

Конная карусель во Франции в 1662 г. (Из *Courses de Festes et de Bague faittes par*

N N

Le Roy et par Les Princes et Seigneurs de Sa Cour en l'Année 1662. P. 1670; Библ. Инст. Истории Искусств)

В России карусели, к сожалению, зарисованы не были, почему для их характеристики приходится давать французскую, состоявшуюся на сто лет раньше, чем карусель при Екатерине II. Однако, характер их был, несомненно, одинаков

XXIV

Придворный оперный спектакль в 1747 г. (С акварели Сент-Обэна, наход. в Гос. Эрмитаже; воспроизведен у Всеволодского. „Театр. костюм XVIII в. и художник Бокэ“. Старые годы. 1915. I—II)

Воспроизводит представление оперы „Армида“ в Париже и прекрасно иллюстрирует французский классический стиль: французский придворный костюм, придворные манеры, симметризм в расположении действующих лиц, ложи, заходящие далеко за рампу и пр.

XXV

Придворный оперный спектакль в Петербурге при Елизавете Петровне. (С оригинального рисунка театр. декоратора того времени Валериани по фотографии из собрания В. Всеволодского с собр. Гос. Эрмитажа и б. герцога Лейхтенбергского)

Рисунок, собственно, представляет собою эскиз декорации, но театральный художник разместил на нем и действующих лиц, что позволяет судить и о mise en scene'ах и о костюме. К какой именно опере проект относился — пока не установлено .

XXVI

Придворный оперно-балетный спектакль в Петербурге при Елизавете Петровне. (*Из того же источника*)

Рисунок того же характера, как и предшествующий. На первом плане слева и справа стоят два персонажа, повидимому, относящиеся к опере; в глубине же сцены балетные артистки, образующие требовавшуюся в то время фигуру. Очевидно, совершенно точен балетный костюм

XXVII

Придворный оперный спектакль „Начальное Управление Олега“ Екатерины II. (*Из „Нач. Упр. Олега, подражания Шакспиру без сохранения театральных обыкновенных правил“ 1791. Гос. Публ. Библиотека*)

Все три иллюстрации приложены к тексту названной оперы и представляют собою, вероятно, более или менее свободную композицию художника, однако, несомненно, на основе театрального оформления. Исключительно интересна трактовка декораций. Перед нами княжеские хоромы в Киеве, площадь в Константинополе и лагерь, расположенный в виду Константинополя. Здесь же мы видим театральный костюм князя, крестьян, воинов и пр. Очевидно, в конце XVIII ст. классическая традиция уже упала: не соблюдались „театральные“ правила (напр. единство места), и в трактовке костюма видны явно реалистические тенденции, что, впрочем, не помешало предполагать в Киеве грандиозный каменный дворец в европейском вкусе. Кстати, эти же костюмы фигурировали и в карусели того времени

XXVIII

XXIX

XXX

Придворный оперный спектакль в начале XIX ст. (С рисунка театрального архитектора Кваренги, воспроизведенного Курбатовым. Ежег. Импер. театров. 1911. VI)

На обоих рисунках изображены декорации и действующие лица в костюмах — в одном случае — на сюжет восточный, в другом — европейский эпохи возрождения. Оба рисунка заключают кроме того разрез театра, именно Большого театра в Петербурге, к тому времени сгоревшего. Кваренги было поручено составить проект его ремонта. Хотя ни один из рисунков не воспроизводит определенного спектакля, однако оба передают характер спектакля эпохи. Вся трактовка, в общем, схожа с тем, что мы видим в „Начальном Управлении Олега“

XXXI
XXXII

ГЛАВА VI

Сцена из трагедии Озерова „Димитрий Донской“. (С рисунка И. Иванова, грав. М. Иванов. Соч. Озерова. СПб. 1828; воспроизведено у Озаровского „Храм Талии и Мельпомены“. Старые годы, 1908. VII—IX)

Этот рисунок, как и все последующие рисунки к Озерову, не воспроизводят в точности постановку его трагедий, но, несомненно, сделаны на театральной основе. В данном случае следует обратить внимание на характер костюма. Пригорок и дерево у которого находится Димитрий, были, очевидно, у кулисы

XXXIII

Сцена из Трагедии Озерова „Фингал“. (С рис. в красках И. Иванова, грав. Ухтом-

ским, из „Fingal“, *Tragédie en trois actes, traduite du russe en vers français par. H. Dalmas. St. Pbrg. 1808. Редкое издание; находится в Гос. Публ. Библиотеке*). (См. XXXV) XXXIV

Сцена из трагедии Озерова „Фингал“. (С рис. И. Иванова, грав. М. Иванова, из соч. Озерова. СПб. 1828)

Оба рисунка представляют собою свободную композицию художника, несомненно, на театральной основе и, повидимому, достаточно точно воспроизводят гримы и костюмы игравших в трагедии актеров XXXV

Сцена из трагедии Озерова „Эдип в Афинах“. (С рис. Иванова; Озеров. Эдип в Афинах. СПб. 1805) XXXVI

Сцена из трагедии Озерова „Эдип в Афинах“. (С рис. Иванова, грав. М. Иванова, из Соч. Озерова. СПб. 1828) XXXVII

Сцена из трагедии Озерова „Поликсена“. (С рис. Иванова, грав. М. Иванова из Соч. Озерова. СПб. 1828)

К характеристике этой иллюстрации необходимо добавить то же, что сказано и о Димитрии Донском — лежащее на возвышении тело находилось, очевидно, непосредственно на сцене и поднято художником только потому, что, в противном случае, его не было бы видно на рисунке XXXVIII

Сцена из трагедии „Ифингения в Авлиде“. (Гравюра Ческого. Ровинский. Словарь гравир. портретов: „Семенова“)

NN

Иллюстрация в духе предшествующих (не была выпущена в свет). Представляет собою портретное воспроизведение Семеновой, Шушерина и сделана в подражание рисунку Дю-Боа, грав. Вендрамина, изображающему в той же трагедии французских актрис Жорж и Бургоэн. (См. наш „Театр в эпоху отечеств. войны“)

XXXIX

„Американский“ балет на сцене крепостного театра гр. Шереметева конца XVIII в. (Из собр. Музея в доме гр. Шереметева в Ленинграде)

Иллюстрация характерна не столь для крепостного театра, сколь для театра придворного, так как постановки у Шереметева воспроизводили лучшие парижские спектакли. Во всяком случае костюм и расположение танцующих и декорации крайне характерны для эпохи

XL

Спектакль исполненный крепостными В. Всеволожского в 1822 г. (Из Описания праздника данного родными и друзьями Ею Превосходительству В. А. Всеволожскому в Рябове 25 октября 1822 г. С приложением музык. нот и 15 гравированных картин. СПб. 1823. Редкое издание; Гос. Публ. Библиотека)

Во время праздника были исполнены пьеса, шарady, живые картины, инсценировались пословицы и пр. Все это воспроизведено в настоящем издании. На данном рисунке — сцена из пьесы. Под рисунком текст хора из пьесы:

Мы собрались сюда, чтобы вместе
Сердечный праздник проводить,

N N

Чтоб без притворства и без лести

Что есть на сердце говорить...

XLI

Спектакль при участии крепостной актрисы 1854 г. (*Из серии рисунков по театру Кушелева-Безбородко, сделанных во время „проб“ или хода спектаклей, художником Сысоевым; из собр. Музея Актёатров*)

На данном рисунке сцена из „оперетты“ „Москаль Черевник“ при участии артистки графа Кушелева-Безбородко, девицы Леонтьевой. Все иллюстрации по крепостному театру красноречиво говорят о том, что этот последний вчистую перепевал формы театра профессионального

XLII

За кулисами крепостного театра. (*С акварели Трутовского; воспроизведена у Евреина „Крепостные актёры“. — Ежегодник Импер. театров. 1911. I и отдельно*)

Иллюстрация хотя и не воспроизводит крепостного спектакля, однако, даёт яркую картину закулисной стороны этого театра. Момент взят, вероятно, по окончании спектакля. Дворецкий поит актёров вином, трагический персонаж ещё во власти исполняемой роли, актриса вынужденно убаживает своего помещика

XLIII

Масонский обряд принятия в степень Мастера. (*С франц. гравюры из сб. „Масонство в его прошлом и настоящем“*)

Одна из многочисленных иллюстраций к дворянскому „самодеятельному“ театру. В данном случае воспроизведен обряд, подробно описанный в нашей книге

XLIV

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Развитие буржуазного театра

1. Развитие капитализма. 2. От классицизма к реализму. 3. Репертуар. 4. Драма. 5. Опера. 6. Балет. 7. Искусство актера. 8. Искусство драматического актера. 9. Искусство оперного актера. 10. Искусство балетного актера. 11. Вещественное оформление спектакля. 12. Социальное положение актера.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Расцвет буржуазного театра

1. Победа буржуазии. 2. Реализм. 3. Театральные жанры. 4. Комедия. 5. Опера. 6. Балет. 7. Искусство актера. 8. Искусство драматического актера. 9. Искусство оперного актера. 10. Искусство балетного актера. 11. Вещественное оформление спектакля. 12. Театральное образование. 13. Любительский, клубный и частный театры. 14. Театральная провинция.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Кризис буржуазного театра

1. Кризис буржуазно-капиталистического строя. 2. Общая характеристика театра эпохи. 3. Психологический натуралистический театр. Фактические сведения. 4. Идеология и достижения натуралистического театра. 5. Распространение натуралистического направления. 6. Эстетический условный театр. 7. Распространение принципов условного театра. 8. Идеология и достижения условного театра. 9. Элемент живописный. 10. Элемент музыкальный. 11. Элемент пластический. 12. Режиссер и актер. 13. Эклектический театр. 14. Кино. 15. Театральное самосознание.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Низовой театр

1. Городские низы. 2. Общая характеристика низового театра. 3. Гуляния и ярмарки. 4. Зрелища. 5. Цирк. 6. Кукольный театр. 7. Балаганная драма. 8. Клоуны и деды. 9. „Народный“ театр.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Советский театр

1. Революция и театр. 2. Пролетарский самодеятельный театр. 3. Демонстрации. 4. Инсценировка. 5. Театрализованные доклады, диспуты и суды. 6. Живая газета. 7. Литомонтаж. 8. Профессиональный театр. 9. Репертуар. 10. Вещественное оформление. 11. Свето и звуко-монтаж. 12. Искусство актера. 13. Передовые советские театры. 14. Организация зрителя. 15. Театральная наука и театральное образование. 16. общественно-правовое положение театра. 17. Заключение.

Примечания. Перечень иллюстраций. Указатель собственных имен. Перечень работ того же автора.



